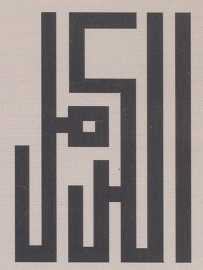


فصلية ثقافية

# 86

شتاء 2006

رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية

مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص . ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين

هاتف/ فاكس : ٥/ ٢٩٨٧٣٧٤ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel . org

الكرمل على الانترنت: http : //www . alkarmel . org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص. ب ٩٢٦٤٦٣

الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ١/ ٤٦١٨١٩٠ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi

17، avenue Georges Duhamel

Creteil 94000

France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)

ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة

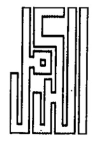
Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

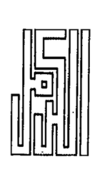
العدد 86

شتاء 2006

فصلية ثقافية

لوحة الغلاف : الفنان خالد شلا
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني
الطباعة : المطابع المركزية ، عمان - الأردن



# الفهرست

## حوار

محمود درويش:

| | | |
|---|---|---|
| ولدت على دفعات | حاوره: عبده وازن | ٧ - ٦٨ |

## شعر

| | | |
|---|---|---|
| ١- لا تذهب إلى الليل وحيداً | زهير أبو شايب | ٦٩ - ٧٩ |
| ٢- مضايق تودغا | محمد بنيس | ٨٠ - ٩١ |
| ٣- أغنية الطيف . . فأغنية الظل | جهاد هديب | ٩٢-٩٥ |

## قصص

| | | |
|---|---|---|
| ١- إحدى عشرة قصة قصيرة جداً | محمود شقير | ٩٦ - ١٠١ |
| ٢- البجعة | فؤاد التكرلي | ١٠٢-١١٧ |
| ٣- أربع قصص | محمود الريماوي | ١١٨- ١٢٣ |

## ملف نوبل ٢٠٠٥

| | | |
|---|---|---|
| الضمير الذي لا يكف عن اليقظة | إعداد وترجمة: صبحي حديدي | |
| محاضرة نوبل | | |
| الفن، الحقيقة، السياسة | هارولد بنتر | |
| شعرية الصمت | جيمس هوليس | ١٢٤ - ١٥٤ |

المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي «الكرمل»

مقالات ودراسات


١- فالتر بنيامين ولاهوت التاريخ — فيصل دراج — ١٥٥ - ١٧١

٢- تأملات في الأدب العالمي — فرانكو موريتي — ١٧٢ - ١٩٦


أقواس


١- قلق في الهوية — حسن خضر — ١٩٧-٢٠٥

٢- 3 مقالات — جون بيرغر — ٢٠٦-٢٢٠


مكتبة


٢٢١ - ٢٣٢

١- جيل دولوز :

سبينوزا ومشكلة التعبير

٢- خليل أحمد خليل:

سوسيولوجيا السياسي والديني

٣ - إعجاز أحمد:

الاستشراق وما بعده — عمر كوش




محمود درويش:

# ولدت على دفعات

حوار: عبده وازن




*** الآن مع صدور مجموعتك الكاملة للمرة الثامنة عشرة، كيف ترى إليها؟ ما الذي تحبه فيها، وما الذي تكرهه؟ كيف تنظر إلى البدايات التي أصبحت جزءاً من الذاكرة الفلسطينية؟**

– حين اضطر إلى قراءة أعمالي الأولى من أجل تصحيح الأخطاء الطباعية، استعداداً لطبعة جديدة، وليس من قبيل مراقبة تطوّري، أو مراقبة ماضيّ الشعري، أشعر بكثير من الحرج. أي إنني لا أنظر إلى ماضيّ برضا، وأتمنى عندما أقرأ هذه الأعمال، ألا أكون قد نشرتها كلها، أو ألا

نص الحوار الذي اجراه عبده وازن، ونشره في خمس حلقات في جريدة الحياة اللندنية، في ديسمبر (كانون أول) ٢٠٠٥

أكون نشرت جزءاً كبيراً منها.

لكنّ هذه مسألة لم تعد منوطة بي، إنها جزء من تراثي. لكن تطوري الشعري تم من خلال هذا التراكم، وليس من خلال القفز في الفراغ. لذلك عليّ أن أقبل بطاقة الهوية هذه كما هي، وليس من حقي إجراء تعديلات إلا بقدر المستطاع، أي تعديلات على بعض الجمل وعلى بعض الفقرات، أو حذف بعض الأسطر، من منظور الاعتبار الجمالي وليس من أي منظور آخر.

ولو أتيح لي لكنت دائم التنقيح في أعمالي. ولكن لو أتيح لي أيضاً أن أحذف، لكنت ربما حذفت أكثر من نصف أعمالي. لكن هذا الأمر ليس في يدي، وليس من حقي على ما يبدو. هذا أنا في مراهقتي الشعرية، وفي صباي، وفي شيخوختي، أنا كما أنا. وأعتقد أن كل شاعر لديه حاسة نقد ذاتية، ينظر النظرة نفسها إلى أعماله.

وأريد أن أقول هنا، إن الشعراء يولدون في طريقتين: بعضهم يولد دفعة واحدة، ولدينا أمثلة كثيرة على ذلك. ففي التراث العربي مثلاً عندنا طرفة بن العبد، وفي التراث العالمي هناك رامبو. ثم هناك شعراء يولدون «بالتقسيط» وأنا من هؤلاء الشعراء. ولادتي لم تتم مرة واحدة. وأرى أن مشكلة الولادة في دفعة واحدة عمرها قصير.

*** هناك ظاهرة عجائبية في مثل هذه الولادات!**

- هناك عبقرية خاصة وربما مأساوية. فالشاعر الذي يولد دفعة واحدة لا يستطيع أن يواصل عمره الشعري. أما الشعراء الذين يولدون على مهل، فتتاح لهم فرصة من التجربة والكتابة لا تتاح لمن يصبّون تجربتهم في دفعة واحدة، ويصمتون مثلما فعل رامبو. هذا السؤال صعب. كل شاعر يستطيع أن يكتب شعراً في العشرينات، ولكن هل يستطيع كل شاعر أن يكتب بعد الستين؟ هذا هو السؤال الصعب.

*** ولكن هناك أمثلة متضاربة في هذه القضية!**

- كل شاعر يملك جواباً خاصاً، أو ربما هو يملك حظاً خاصاً. وأعتقد أن الحظ في آخر الأمر هو الذي يلعب دوراً في نشأة الشاعر، وفي قدرته على التطور. ولكن قبل الحظ هناك انتباه الشاعر إلى عيوبه الشعرية، انتباه الشاعر إلى مأزقه الشعري. وكل شاعر يحل مأزقه بطريقته الخاصة،

ولكن ليس التكرار هو أفضل الطرق، أي تكرار ما قاله الشاعر، أو كتابة تنويعات على ما كان كتب من شعر.

*** ما رأيك بالمبادرة التي يقوم بها شعراء بحذف شعرهم الأول وإنكاره؟ وهذا ما قام به مثلاً الفرنسي رينه شار أو الشاعر أدونيس؟ هل أخفيت أنت قصائد أولى لك، وخصوصاً عندما كنت في فلسطين؟**

- أنا لم أنشر في كتب كل ما كتبت من شعر. بعضه نشر في الصحافة، وبعضه لم ينشر. مجموعتي الشعرية الأولى حذفتها كلياً ولا أعترف بها البتة، وكانت صدرت في فلسطين أيام الفتوّة. وهي عبارة عن قصائد مراهقة شخصية وشعرية. وأنا أتمنى أن أواصل الحذف. هذه هي المسألة الشائكة. حتى في مرحلتي الراهنة، كتبت قصائد عدة لم أدرجها في مجموعاتي الشعرية. نشرتها في الصحف ولكنني لم أضمّنها كتبي. من حق الشاعر أن يحذف ما يشاء من شعره. لكن السؤال هو: هل رأيه هو الصواب أم لا؟ هناك رأي القارئ أيضاً.

*** بودلير يتحدّث دوماً عن الناقد الكامن في الشاعر، والذي يوجهه!**

- صحيح. ولكن قد يؤثر الشاعر نصاً له على آخر، وقد لا يشاركه القارئ هذا الإيثار بل قد يخالفه فيه.

*** ما كان عنوان مجموعتك الأولى التي أسقطتها من أعمالك؟**

- كان عنوانها «عصافير بلا أجنحة».

*** ماذا تعني لك اليوم قصائد راسخة في ذاكرة الجمهور مثل «سجّل أنا عربي»، و«جواز السفر» بعدما اجتزت ما اجتزت من مراحل شعرية؟**

- هذا النوع من الشعر كتبته تلبية للنداءات الداخلية والخارجية. كان سؤال الهوية هو السؤال الملح في شبابي الشعري أو صباي. وهو ما زال مطروحاً حتى الآن، ولكن في طرق مختلفة، وفي أشكال تعبير مختلفة. كانت ظروف الحياة هناك تقتضي ربما مثل هذه المخاطبة المباشرة.

هذا أولاً.

ثانياً، أصبحت هذه القصائد جزءاً من ذاكرة جماعية لا أستطيع أن أتحكم بها أو أتصرف في شأنها. إنها لم تعد ملكي أبداً. وهي ساهمت أيضاً في انتشاري شعرياً. ويجب ألا أكون مجحفاً، أو ناكراً للجميل في حق هذا النوع من الشعر. هذا إذاً ساهم في شق الطريق أمامي، وفي تمهيدها، لكي أضيف تجارب شعرية جديدة ومختلفة عما سبقها، من حيث التناول الشعري واللغة الشعرية والأسلوبية. لكن التأسيس الذي تم في العلاقة بين القارئ وبيني أذن لي بأن أتطور، وأتاح للقارئ أن يقبل هذا التطور. فنحن نكبر معاً، أنا وقارئي.

*** ماذا باتت تعني لك القصيدة السياسية؟**

- القصيدة السياسية اليوم لا تعني لي أكثر من خطبة، قد تكون جميلة أو غير جميلة. إنها تخلو من الشعرية أكثر من القصيدة التي تحرص على أن تنتبه لدورها الإبداعي ودورها الاجتماعي. أي على الشاعر أن ينتبه إلى مهنته وليس فقط إلى دوره.

القصيدة السياسية استنفدت أغراضها في رأيي، إلا في حالات الطوارئ الكبرى. ربما أصرخ غداً غضباً، تعبيراً عن أمر ما، ولكن لم تعد القصيدة السياسية جزءاً من فهمي المختلف للشعر. أعتقد أنني الآن في مرحلة، أحاول فيها أن أنظف القصيدة مما ليس شعراً إذا أمكن التعبير.

ولكن، ما هو الشعري وما هو غير الشعري؟ هذه مسألة أيضاً. السياسة لا يمكنها أن تغيب تماماً من هوامش القصيدة أو خلاياها. لكن السؤال هو: كيف نعبر عن هذه السياسة؟ كل إنسان فينا مسكون بهاجس سياسي، ولا يستطيع أي كاتب في أي منطقة من العالم أن يقول: أنا نظيف من السياسة. فالسياسة هي شكل من أشكال الصراع، صراع البقاء وصراع الحياة. ومن طبيعة الأمور أن تكون هناك سياسة.

والسؤال هو: هل تكون القصيدة سياسية أم أن عليها أن تحمل في كينونتها بعداً سياسياً؟ أو هل هناك إمكان لتأويل سياسي للنص الشعري أم لا؟ أما أن تكون القصيدة عبارة عن خطاب مباشر بتعابير مستهلكة، ومستنفدة، وعادية، فهذا لم يعد يعني لي شيئاً.

*** ما رأيك بظاهرة الشعر السياسي الجديد الذي يكتبه شعراء جدد عرب، أو في العالم، أو**

**الذي كتبه شعراء مثل ريتسوس، وغينسبرغ وجيل «البيت جنريشين» وقد أعادوا النظر في القصيدة السياسية، وفي الواقعية؟**

- ريتسوس يجب أن نميزه عن الآخرين.

*** لكنه كتب قصائد سياسية عبر لغة مختلفة.**

- حاول ريتسوس أن يكتب اليومي، لكنّ هذا اليومي الذي يبدو لنا عادياً يخبّئ بعداً أسطوريا ما. ولعل القصيدة التي تسمى يومية لدى ريتسوس ليست قصيدة يومية، ففي هذا «اليومي» بُعد أسطوري وميتافيزيقي.

أما في شأن ألن غينسبرغ، وبعض الشعراء الأميركيين، فهم يكتبون شعراً سياسياً بالمعنى المباشر للكلمة. لكن الشعر الغربي والأميركي مشبع بالجماليات، وقد انتهى البحث في هذا الموضوع، الموضوع الجمالي. وحاول الشعراء أن يعودوا إلى ما هو مختلف، محاولين أن يجعلوا الشعر يمارس دوراً سياسياً واجتماعياً، على خلافنا نحن. فنحن خارجون من تراث شعري سياسي مباشر في محاولة لتطوير هذا الشعر ورفعه إلى مستوى جمالي أفضل.

والطريقان متعاكسان ومختلفان. ربما عندما تبلغ الجمالية العربية مستوى أرقى بكثير، قد نحنّ إلى أن نهجو الواقع، في المعنى السياسي، في معنى الاحتجاج والرفض. وشعر الاحتجاج أصلاً لم ينته في العالم، ولكن هل يحتج الشعر بكونه شعراً، أم بكونه كلاماً مباشراً، أو موقفاً؟

*** ماذا بات يعني لك وصفك بشاعر القضية أو شاعر المقاومة وفلسطين؟**

- المسألة لا تتعلّق بي، ولا أستطيع أن احتج إلا على محاولة محاصرتي في نمطية معينة. هذه التسميات بعضها بريء، وينطلق من حب القضية الفلسطينية، وحب الشعب الفلسطيني، وبعضها نوع من إضفاء الاحترام والتشريف على القول الشعري المتعلق بالقضية.

لكن الرأي النقدي أخبث من ذلك. الرأي النقدي يحاول أن يجرّد الشاعر الفلسطيني من شعريته ليبقيه معبّراً عما يسمى مدونات القضية الفلسطينية. هناك طبعاً اختلاف جوهري كبير بين النظرتين: نظرة بريئة ونظرة خبيثة.

طبعاً أنا فلسطيني، وشاعر فلسطيني، ولكن لا أستطيع أن أقبل بأن أعرّف بأنني شاعر القضية

الفلسطينية فقط، وبأن يدرج شعري في سياق الكلام عن القضية فقط، وكأنني مؤرّخ بالشعر لهذه القضية.

*** ولكن شئت أم أبيت أنت الشاعر - الرمز!**

- كل شاعر يتمنى أن يكون صوته الخاص معبّراً عن صوت عام أو جماعي. قلائل هم الشعراء الذين يلتقي داخلهم بخارجهم بطريقة تخلق التباساً بين رمزية الشاعر وشعريته. لكنني لم أسع شخصياً إلى ذلك. ربما هو الحظ الذي وفّر لي هذه المكانة.

أما أن أسعى إلى أن أكون رمزاً وأحرص على أن أكون رمزاً، فأنا لا أريد ذلك، أريد أن ينظر إليّ من دون أن أُحمّل أعباء رمزية مبالغاً فيها، ولكن يشرّفني أن ينظر إلى صوتي الشخصي وكأنه أكثر من صوت، أو أن «أناي» الشعرية لا تمثل ذاتي فقط وإنما الذات الجماعية أيضاً. كل شاعر يتمنى أن يصل شعره إلى مدى أوسع. وأنا لا أصدّق الشعراء الذين يحددون القيمة الشعرية من منظور عزلتهم عن القراء. أنا لا أقيس أهمية الشعر بمدى انتشاره ولا بمدى انعزاله.

ولكن أن تتحقق المسألتان أي الانتشار مع الجودة الشعرية، فهذا ما يتمناه أي شاعر، وإلا لماذا يقرأ الشعراء شعرهم في الأمسيات؟ لماذا يطبعون دواوينهم إذا كان القارئ لا يهمهم؟

*** تجاوزت الستين لكنك تزداد نضارة شعرية.**

- سرّي بسيط جداً.

*** لا أشعر بأنه بسيط.**

- بسيط في كلامي العام عنه، وليس في المعنى الشعري. أولاً، أنا لا أصدق شعري. وأشعر بأنني في حاجة إلى لغة شعرية جديدة تحقق الشعرية في القصيدة بشكل يجعلها أكثر شعرية إذا أمكن. أي أنني أحاول أن أخفف من ضغط اللحظة التاريخية على جمالية الشعر، من دون أن أتخلّى عن الشرط التاريخي.

السر الثاني، أنني لا أصدق التصفيق. فأنا أعرف انه عابر أو آني، وقابل للتغيير والتعديل

وللاعتذار أيضاً وللتمرّد على الشعر. إنني مسكون بهاجس هو عدم كتابتي حتى الآن ما أريد أن أكتبه. تسألني: ما الذي تودّ أن تكتبه؟ فأقول لك: لا أعرف. إن رحلتي هي إلى المجهول الشعري بحثاً عن قصيدة ذات قدرة على أن تخترق زمنها التاريخي، وتحقق شرط حياتها في زمن آخر. هذا ما أسعى إليه، ولكن كيف أعرّف بهذه المسألة؟

هنا أيضاً لا جواب نظرياً ولا فكرياً. الجواب هو جواب إبداعي. كل الأسئلة حول الشعر لا تقنعنا إلا إذا تحققت شعرياً أو في الكتابة الشعرية. فأنا دائم القلق وهذا سرّي، ومتمرّد على نفسي.

وأقول لك: إنني لا أقرأ شعري بيني وبين نفسي، لا أقرأه البتة، فلا أعرف ما كتبت. لكن كل ديوان لي أعيد قراءته قبل طباعته عشرات المرات، وأنقحه عشرات المرات، إلى أن أشعر بأنه أصبح قابلاً للنشر. وعندما يصدر الديوان، أتحرر منه كلياً، ويصبح ملك غيري، ملك النقد وملك القارئ.

وهنا يكون السؤال الصعب: ماذا بعد؟ الآن أشعر بأنني خالي الوفاض كما يقال، ومسكون بقلق ربما يكون وجودياً. هل أستطيع أن أكتب من جديد، أم لا؟ دائماً عندما أصدر كتاباً أشعر بأنه الكتاب الأخير.

*** لكنني أشعر أن كل كتاب لديك يحمل معه بداية ما...**

- إذا كان رأيك هذا مصيباً فهو يفرحني.

*** أنت شاعر مراحل، وإذا عدنا إلى أعمالك الكاملة، نشعر بأن هناك محطات، وأن كل محطة بداية...**

- أجل، هناك مراحل ومحطات.

*** وأعتقد أن ثمة خيطاً داخلياً يربط بينها.**

- أجل، إنها مراحل متصلة، ومن خلال مراقبتي لعملي الشعري، ألاحظ أن في كل كتاب جديد تستطيع أن تجد بذرة كانت في كتاب سابق، أو كتب سابقة. لكن البذرة هذه تجد إمكان

تفتحها، ورعايتها بطريقة جديدة تحوّلها نصاً جديداً.

الشاعر يتوالد من تلقاء نفسه، من تجربته، ومن علاقته بالعالم وعلاقته بالوجود، وبثقافته، ومن وعيه الشعري، وكذلك لا وعيه الإبداعي. أما كيف يولد الشعر؟ أو ما هو الشعر؟ مثل هذه الأسئلة أشبه بالأسرار. فالشعر سر، والسر هو ما يجعل الشعر مستمراً. ليس هناك من اكتشاف شعري نهائي، وكل كتابة هي محاولة إجراء تعديل على مفهوم عام للشعر. ولكن كل كتابة جديدة تملك إضافات ما، هي عبارة عن إعادة التعريف بالشعر.

*** صفتك شاعراً مكرّساً، وصاحب سلطة شعرية، هل أثرت عليك؟ ماذا تعني لك هذه الصفة؟**

- إذا كنت شاعراً مكرّساً، فأنا مكرّس في الحياة الثقافية، أو لدى القارئ. ولكن في العلاقة بيني وبين نفسي لست مكرّساً. أنا لم أكرّس نفسي حتى الآن. وقد يبدو هذا الكلام ادعاء للتواضع، ولكن هذه حقيقة ما أشعر به. أنا لم أكرّس نفسي في معنى، أنني لم أطمئن إلى تجربتي الشعرية، لم أطمئن إليها أبداً، وما زلت أعتقد بأنها في حاجة إلى تجربة وتجريب جديدين، والى تطوير دائم، والى التمرد على ما نسميه الانجاز الراهن. أنا لست راضياً عن نفسي، أو لا أشارك الآخرين في تقدير المكانة التي أحتلها في الذائقة العامة، أو الوعي العام.

*** هل تخشى أن تتوقف ذات يوم عن الكتابة؟**

- نعم.

*** هل أحسست هذه الخشية فعلاً؟**

- هذه خشية دائمة، خصوصاً عندما أنهي عملاً جديداً. إنني دائم الخوف من هذه القضية. إنها بمثابة هاجس. وأعزّي نفسي بأنني عندما أشعر، أو عندما اعترف بجفاف الماء في تجربتي الشعرية أو في لغتي، أجد المناسبة حسنة لأكتب النثر. فأنا أحب النثر كثيراً.

*** لكنك لم تكتب قصيدة نثر، مع انك كتبت الكثير من النثر؟**

- كتبت الكثير من النثر، لكنني ظلمت نثري لأنني لم أمنحه صفة المشروع. أكتب نثراً على هامش الشعر، أو أكتب فائضاً كتابياً أسميه نثراً. ولكن لم أُولِ النثر الأهمية التي يستحقها، . علماً أنني من الشديدي الانحياز إلى الكتابة النثرية. والنثر لا يقل أهمية عن الشعر. بل على العكس، قد يكون في النثر مساحة من الحرية أكثر من الشعر. فإذا جفّ نصّي الشعري قد ألجأ إلى النثر وأمنحه وقتاً أكثر، وأوليه جدية أكثر.

عندما كنت أكتب نثراً كنت أشعر أن النثر يسرق مني الشعر. فالنثر جذاب وسريع الانتشار، ويتحمّل أجناساً أدبية أكثر من الشعر. ويستطيع أن يهضم الشعر ويعطيه مساحة وحركة أكبر. وكنت عندما أكتب النثر، أنتبه إلى أنني نسيت القصيدة، وأن عليّ أن أعود إليها. هكذا أكون بين النثر والشعر، لكنني معروف بأنني شاعر ولا أسمّى ناثراً.

*** لكنك لم تكتب قصيدة النثر، لماذا؟**

- ما دمت أكتب نثراً فأنا أكتب النثر، من دون أن أسميه قصيدة. لماذا ننظر إلى النثر نظرة دونية ونقول إنه أقل من الشعر؟ صحيح أن النثر يطمح إلى الشعر، والشعر يطمح إلى النثر . . . يعجبني قول للشاعر باسترناك: «أجمل ما في القصيدة ذلك السطر الذي يبدو نثريا».

إنني لا أريد أن أفرّق كثيراً بين قيمة الشعر والنثر، ولكن انطلاقاً من التجنيس الأدبي، ما زلت أعطي للنثر اسمه وللشعر اسمه. لكن السؤال هو: كيف تتحقق الشعرية في قوام قصيدة؟ وأعتقد أن علينا أن نوقف النقاش حول الفارق أو الاختلاف أو الائتلاف أو الابتعاد أو الاقتراب بين قصيدة النثر والقصيدة. هذا السجال تجاوزه العالم. أما إذا سألتني عن رغبتي في كتابة قصيدة نثر، فأرجو أن أكتب نصاً نثرياً من دون أن أسميه قصيدة نثر.

*** ولكن من الملاحظ في شعرك ولا سيما في المرحلة الأخيرة، أن ثمة حواراً بين النثر والشعر، وقد عرفت تماماً كيف تستفيد من قصيدة النثر، لا سيما أنك شاعر تفعيلة، وقد استشهدت بجملة بديعة لأبي حيان التوحيدي في ديوانك الأخير «كزهر اللوز أو أبعد»! وما يميز القصيدة لديك هو هذا الفضاء الرحب، الفضاء النثري، والموسيقى الداخلية القائمة على تناغم الحروف!**

- أولاً، أود أن أقول ليس لديّ أي تحفظ على قصيدة النثر. والتهمة التي لاحقتني زمناً بأنني

ضد قصيدة النثر هي تهمة باطلة.

قلت وأقول دوماً: إن من الانجازات الشعرية المهمة في العالم العربي بروز قصيدة النثر، أي تأسيس طريقة كتابة مغايرة للشعر التقليدي والحداثة التقليدية. قصيدة النثر تريد أن تميز نفسها، وتريد أن تطور أو أن تضيف نصاً مختلفاً عن القصيدة الكلاسيكية، وعن القصيدة الحديثة التي صنعها جيل الرواد. هذا أولاً.

ثانياً، أنا من المعجبين جداً بشعراء كثيرين يكتبون قصيدة النثر. وأقول دوماً: إن هناك أزمة في ما يسمى قصيدة التفعيلة، وأنا أكره هذه التسمية، ولكن لا بديل لها في قصيدة النثر. والأزمة أصلاً تكمن في الكتابتين.

*** الشعر العمودي أيضاً شهد أزمة.**

– لا بل إنها الأزمة التي تشهدها الثقافة العربية في كل أبعادها. ولكن إذا أجرينا إحصاء، إذا أردنا أن نختار عشر مجموعات شعرية صدرت في هذا العام أو عشرين، سنرى أن الكمية الكبرى هي لقصيدة النثر التي تحمل النوعية الفضلى. ولكن هل هذا يعني أن دور قصيدة التفعيلة انتهى، أو انتهت قدرتها على استيعاب إيقاع الزمن الحديث! أو أنها لم تعد قادرة على تطوير اللغة بطريقتها الخاصة؟

أنا من آخر المدافعين عن قدرة قصيدة التفعيلة على أن تستفيد من اقتراحات أو من تصورات قصيدة النثر ومشروعها، وأن تكتب الرؤية الجديدة لقصيدة النثر كتابة موزونة. أنا من الشعراء الذين لا يفتخرون إلا بمدى إخلاصهم لإيقاع الشعر.

إنني أحب الموسيقى في الشعر. إنني مشبع بجماليات الإيقاع في الشعر العربي. ولا أستطيع أن أعبّر عن نفسي شعرياً إلا في الكتابة الشعرية الموزونة، ولكنها ليست موزونة بالمعنى التقليدي. لا. ففي داخل الوزن نستطيع أن نشتق إيقاعات جديدة، وطريقة تنفس شعرية جديدة تخرج الشعر من الرتابة ومن القرقعة الخارجية.

لذلك، فإن أحد أسباب خلافي مع بعض الأصدقاء من شعراء قصيدة النثر هو مصدر الإيقاع الشعري، الموسيقى الداخلية. فهم يرون أن الموسيقى الداخلية لا تتأتى إلا من النثر، أما أنا فأرى أن الموسيقى الداخلية تأتي من النثر ومن الإيقاع أيضاً. وعلى العكس، فإن وضوح الإيقاع الآتي

من الوزن يطغى على الإيقاع المنبثق من النثر. وأصلاً، كل كتابة فيها إيقاع. في النثر إيقاع، وفي الشعر إيقاع، وفي الكلام اليومي والعادي إيقاع.

إذاً الإيقاع موجود. لكن الأمر هو: كيف نضبط هذا الإيقاع؟ وكيف نجعله مسموعاً أو حتى بصرياً؟ أعتقد أنه ما زال في قدرة الوزن الشعري، إذا نظر إليه الشاعر بطريقة مختلفة، وإذا عرف كيف يمزج بين السردية والغنائية والملحمية.وكيف يستفيد حتى من النثرية العادية، ما زال في قدرته أن يحل بعض الصعوبات في البحث عن إيقاع شعري جديد.

هذا هو عملي الشعري، أي أن أكتب الوزن كأنه يسرد، وأكتب النثر كأنه يغنى. هذه هي المعادلة، بل هذا هو الحوار بين الشعر والنثر.

*** الموسيقى داخل القصيدة أقوى من الوزن الخارجي. . . ألا توافقني أن قصيدة التفعيلة تعاني أزمة؟**

- هناك مشكلة فعلاً. لكن المشكلة هذه تتعلق بالشاعر نفسه، وبالموهبة الشعرية والخبرة الشعرية. «قصيدة التفعيلة» تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسراً للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي آخر تفقد شرعيتها. لذلك تستطيع هذه القصيدة أن تطور إيقاعاتها وبنيتها.

مثلاً: أنا ليس لديّ سطر شعري، القصيدة لديّ تتحرك كلها مثل كتلة دائرية، إنها تتدوّر. القافية عندي أخفيها في أول الجملة أو في وسطها. إذاً، هناك طريقة إصغاء إلى اللغة، يجب أن تحرر الشاعر من الرتابة، وعلى الشاعر أن يعرف كيف يتمرّد على الرتابة الموسيقية. وأحياناً يكون هناك إيقاع عالٍ لا يُجمّل إلا برتابة ما. هناك تبادل إذاً، بين البعد الإيقاعي والنثر.

*** لماذا قلت انك إذا واجهت أزمة شعرية ستخرج إلى النثر. لماذا لم تقل إنك ستخرج إلى قصيدة النثر؟ لماذا ترفض مصطلح قصيدة النثر؟**

- لأنني عندها سأكتب شعراً. وقصيدة النثر هي شعر. صحيح أن هناك تزاوجاً أو لقاحاً بين

النثر والشعر، وأن هناك جنساً أدبياً اسمه نثر، وجنساً آخر اسمه شعر. وفي هذا الجنس هناك القصيدة الموزونة، وهناك أيضاً قصيدة النثر. والنثر كجنس أمر آخر. إذا خرجت من الشعر سأخرج من الشعر كله. ربما جوابي هذا خطأ. لا أستطيع أن أعرف ما هو مستقبلي الشعري. لماذا أتجادل معك حول هذه النقطة؟ وأعترف أن ما أعمل عليه الآن هو نص نثري. بين يديّ الآن - فعلاً - نص نثري. وهذا ما اعترف به للمرة الأولى. أما أن أضع على مستقبلي قيداً يمنعني من كتابة قصيدة النثر، فهذا جواب خاطئ أرجو أن تصححه.

لكن القول إن مستقبل الشعر والحداثة الشعرية العربية لا يعرّفان إلا بقصيدة النثر، فهذا كما أعتقد إجحاف حقاً. هذا استبداد فكري، وكذلك أن الموسيقى الداخلية لا تأتي إلا من النثر... أعتقد أن علينا أن نرفع الحدود بين كل هذه الخيارات الشعرية، لأن المشهد الشعري العربي الحقيقي لا يمكن النظر إليه إلا من زاوية المصالحة بين كل الخيارات الشعرية.

ليس من حل نهائي لمسألة الشعر. الشعر غامض ولا محدود، وتبلغ لا محدوديته حداً أننا لا نعرف إزاءه أي كتابة هي الأصح. الكتابة الصحيحة في رأيي هي أن نجرّب، وأن نسعى إلى أن نخطئ. لأننا من دون أن نرتكب أخطاء لا نستطيع أن نتطور. لذلك أفضل دائماً التجريب غير المضمون النتائج على تقليد مضمون النتائج. وفي رأيي أيضاً أن لا شعر من دون مغامرة.

2

*** لماذا يصرّ الكثيرون على الكلام على ثنائية القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر، علماً أن هذا السجال انتهى في الغرب منذ القرن التاسع عشر؟**

- صحيح، هذا السجال انتهى في الغرب. الطرف التقليدي هو الذي حارب مشروع الشعر الحر أو الشعر التفعيلي. كان شعر التفعيلة يحتاج إلى شرعية، والى دفاع فكري وإبداعي عن خياره.

جيل قصيدة النثر خاض معركة أظن أنها من أشرس المعارك لتثبيت شرعيته. وكانت ثمة عدوانية ما لدى بعض المنظرين لقصيدة النثر. ولكن علينا أن نفهم الدوافع، وفي مقدمها البحث عن شرعية هذه القصيدة. اليوم أصبحت شرعيتها قائمة، وعلى شعراء هذه القصيدة أو منظريها أن يعترفوا بالشرعيات الأخرى.

علينا أن ننهي لغة الخصومة بين الخيارات الشعرية والاقتراحات الشعرية. حتى الشاعر الواحد يمكنه أن يكتب قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر. الشاعر الاسباني لوركا كتب قصيدة نثر وكذلك بودلير ورامبو. لم تعد قصيدة النثر موضوعاً مطروحاً على جدول الشعر أو الأدب. أصبحت قضية مسلّماً بها، ولم يعد القارئ ينظر الآن إلى الاختلاف بين الشعريات. وأود أن أقول: إن كثيرين من الشعراء والقراء يقرأون كتبي الأخيرة باعتبارها تضم قصائد نثر.

*** هذا أمر جميل!**

- ويفرحني أيضاً، فهم يحسّون أن أطروحات قصيدة النثر تمّ استيعابها في شعري.

*** تصر على ما تسميه المعنى في الشعر، وهو يختلف عن الجدلية؟ هل اللحظة الشعرية لديك هي لحظة فكرية أم حدسية؟**

- أولاً، أود أن أقول: إن مفهوم المعنى لا متناه. الكلمات بحد ذاتها لا تحمل معنى. علاقة الكلمات بعضها ببعض هي التي تمنح المعنى الشعري. وبما أن هذه العلاقات غير متناهية، فإن المعنى بالتالي غير متناهٍ. أما في شأن المعرفة الشعرية، فإنني أعتقد أن هناك ثلاثة أنواع من هذه المعرفة. هناك المعرفة الحدسية، والمعرفة الرؤيوية والمعرفة التحليلية.

الشعر ميال إلى المعرفة الحدسية والمعرفة الرؤيوية، وقد يستفيد من المعرفة التحليلية، لكن أساس العملية الشعرية، أو المنطقة التي يعمل الشعر فيها هي المعرفة الحدسية والرؤيوية. لكن هاتين المعرفتين لا تتحرران كلياً من المعرفة التحليلية. القصيدة تبدأ وفق طرق مختلفة ترتبط بالشعراء أنفسهم. تبدأ القصيدة عندي من الحدس، الحدس يأخذ شكل الصورة، أي يصير الغامض والحلمي مجموعة صور. لكن هذا حتى الآن لا يفتتح مجرى القصيدة، يجب أن تتحول

الصور إلى إيقاعات. وعندما تحمل الصور إيقاعاتها أحس أن القصيدة بدأت تحفر مجرى لها داخل أجناس أدبية غير محددة.

هنا تكمن صعوبة الكتابة الشعرية. القصيدة تحفر مجراها في كتابات لا تنتهي. وصعوبة تحقق القصيدة هي كيف تكشف عن نفسها، وتنجز هويتها الشعرية داخل كل هذه الأجناس والنصوص.

إذاً، الإيقاع هو الذي يقودني إلى الكتابة. وإذا لم يكن هناك من إيقاع، ومهما كانت عندي أفكار أو حدوس وصور، فهي ما لم تتحول ذبذبات موسيقية لا أستطيع أن أكتب.

إنني أبدأ من اللحظة الموسيقية إذاً. ولكن في كل كتابة هناك فكر ما. فالشاعر ليس آتياً من اللغة فقط، بل من التاريخ، والمعرفة، والواقع. والذات الكاتبة لدى الشاعر ليست ذاتاً واحدة، إنها مجموعة ذوات. إذاً هناك فكر ما يقود عمل القصيدة. أحياناً تتمرد الكتابة على الفكرة التي تقودها، وتصبح الكتابة هي التي تقود الفكرة. وهنا يجوز لنا أن نقول: إن الغد يأتي إلى الماضي، وليس العكس.

كل تخطيط لقصيدة هو عمل فكري واعٍ، وإذا ظهرت ملامحه تتحول القصيدة مجموعة مقولات، وتتحول أيضاً فلسفة، وتصبح العلاقة بين الفلسفة والشعر علاقة اطراد متبادل. على الفكر والفلسفة والمعارف كلها أن تعبّر عن نفسها في الشعر عبر الحواس، عليها أن تنصهر في الحواس وإلا تحولت مقولات كما أشرت.

*** ولكن من الملاحظ أن معظم قصائدك، ولا سيما القصائد ذات النفس الملحمي، تحمل بنية قائمة على الإيقاع، وعلى اللوازم الإيقاعية والغنائية. كيف تتم مرحلة بناء القصيدة لديك؟**

– تكلّمنا قبل قليل عن اللحظة التي تدفع الشاعر إلى كتابة القصيدة. إن مفتاحي كما قلت هو الإيقاع. هذا بالنسبة إلى الحافز الشعري. ولكن لديّ إصرار على أن أبني القصيدة بناء هندسياً، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد. وأعتقد أن قصيدة بلا بنية قد تهددها النزعة الهلامية. أحب أن يكون للقصيدة قوام. وهذا ليس قانوناً أحذوه بل هو خياري الشعري.

لماذا أتحدث عن القوام؟ لأعرف العلاقة بين السطوح والأعماق، العلاقة بين الإيقاع والصورة والمجاز والاستعارة. يجب أن تكون هناك علاقات دقيقة جداً بين كمية الملح وكمية الورد والدم

والطين . . . يجب أن يكون هناك تصور لهندسة معمارية تقوم القصيدة على أساسها. قد تقود القصيدة إلى مبنى آخر، حينذاك على المهندس أن يغيّر خرائطه. ولكن في المحصّلة، لا أنشر قصيدة إلا إذا كان لها شكل، أو بنية، أو ما سمّيته قواماً.

*** يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري: إن الإلهام يأتي الشاعر بأول بيت، ثم عليه أن يواصل كتابة القصيدة. أنت تكتب القصيدة في مراحل عدة، ثم تصوغها مرة تلو مرة، كيف تولد القصيدة لديك، وكيف تنتهي؟**

- تولد عبر الإيقاع. أكتب سطراً أولاً ثم تتدفق القصيدة. هكذا أكتبها، ولكن عندما أجري عليها تعديلات أو تجري هي تعديلات على نفسها، تصبح قصيدة أخرى. كثيرون من أصدقائي النقاد يحاولون الحصول على مسوّداتي الشعرية. وأقول لهم إنني أتلفها فوراً لأن هناك فضائح وأسراراً، فما من علاقة بتاتاً بين النص الأول والنص الأخير في أحيان. ولعل تغيير سطر شعري قد يغير كل بناء القصيدة، فيخضع بناؤها لمحاولة ترميم وبناء جديدين.

إنني معجب جداً ببول فاليري ناقداً، وقارئاً، وكاتباً ذا إرهاف عالٍ وذكاء.

*** أكثر من اعجابك به كشاعر؟**

-لا أستطيع أن أقول ذلك، كما أنني معجب بأوكتافيو باث كناقد ومنظر للشعر أكثر مما أنا معجب به كشاعر.

*** وماذا عن الإلهام إذاً؟**

- أعتقد أن هناك إلهاماً ما! ولكن ما هو هذا الإلهام؟ مرة حاولت أن أعرّف به فقلت: انه عثور اللاوعي على كلامه. ولكن هذا تعريف غير دقيق وغير ملموس. الإلهام هو أحياناً توافق عناصر خارجية مع عناصر داخلية، انفتاح الذهن على الصفاء، وعلى طريقة يحوّل بها المرئي إلى لا مرئي واللامرئي إلى مرئي من خلال عملية كيميائية لا يمكن تحديد عناصرها.

أعتقد أنِ هناك سراً ما للحافز الشعري. لماذا ينهض الشاعر ويكتب؟ لماذا يأتي بالورق الأبيض

ويعذب نفسه ولا يعرف إلى أين هو ذاهب؟ خطورة العمل الشعري تكمن في أن لا ضمانات أكيدة للنجاح. الكتابة مغامرة دائمة وخطرة ولا تأمين لها، بل ليس هناك «شركة» تأمين توافق على المغامرة الشعرية بتاتاً، و«حوادث المرور» في الشعر كثيرة جداً (يضحك).

أحياناً تشعر بأن لديك رغبة طافحة في الكتابة. تجلس إلى الطاولة فلا تكتب شيئاً. أحياناً تذهب متكاسلاً إلى الطاولة فتفاجأ بأن الإلهام موجود فيك فتنكب على الكتابة. بعض الكتّاب كانوا يترددون حيال الإلهام، إن كان موجوداً أم لا. ولكن إذا كان هناك إلهام، فعلينا أن نعرف كيف ننتظره، فهو لا يأتي وحده. علينا أن نتعاون معه مثلما نتعاون مع الغامض والمجهول ليتضح شيء ما.

*** وماذا عن البيت الأول الذي يتحدث عنه فاليري؟**

– البيت الأول، من خلال تجربتي يكون أقل أهمية من السطور الأخرى. الشعر يبدأ من اللا شعر. والطريق إلى القصيدة تكون متعثرة في البداية. وشخصياً ليس لديّ بيت أول مهم لأن لا أبيات شعرية لديّ أصلاً. القصيدة تتوالد وتتصاعد تدريجاً.

وأحياناً قد يكون الإلهام الشعري سيئاً لكنه يعطيك نتيجة حسنة. ليس من مشكلة. وأسأل من جديد: ما معنى الإلهام؟ الإلهام يقول لك: اجلس واعمل، اشتغل ويذهب. انه يحضّرك شعرياً، يغسلك داخلياً، أو يوترك داخلياً، أو يقيم توازناً بين الحرارة والبرودة، والبقية عليك، كشاعر، فأنت تعتمد على نفسك، وعلى خبرتك وعلى طريقة العثور على نصك الخاص بك الذي يحمل ذاكرة كتاباتك كلها.

فالورقة البيضاء أمامك مملوءة بالكتابات السابقة، كتاباتك. وأتذكر قولاً لإليوت مفاده: أن النضج الأدبي هو أن نتذكر أسلافنا، وأن نشعر بأن وراء هذا النص الشعري أسلافاً.

*** حتى في القصائد التي تنطلق من موضوع معين أو واقعة معينة؟ مثلاً، قصيدتك في ذكرى السياب، أو قصيدتك عن محمد الدرّة، أو عن ادوارد سعيد! كان هناك موضوع هو حافزك على الكتابة؟ هل هي الطريقة نفسها في الكتابة؟ أي أن الموضوع سابق للقصيدة؟**

– هناك شعر يخلق موضوعه. ولكن عندما تكتب تذهب وفي ذهنك شيء غير محدد تماماً

ولكنه مسمّى. هناك اسم لما تريد أن تكتبه، فأنت ستكتب شعراً في النهاية. وما تكتبه من مواقف وأفكار لا يعرّف بموضوعك بل بطريقة تعبيرك عن هذا الموضوع.

هناك قصائد لا موضوع لها، أو أن موضوعها قائم في ذاتها، وهي حافلة بالتوتر اللغوي، باللعب اللغوي أو بتمرّد اللغة عليك، أو محاولة سيطرتك على اللغة. المشكلة أن الشاعر يظن انه يقود اللغة. ليس هذا صحيحاً. اللغة أشدّ سيطرة على الشاعر لأن لها ذاكرتها ومنظومتها ونسقها وتاريخها وتراثها. ما يقدر أن يفعله الشاعر هو أن يعيد الحياة إلى لغة أصبحت مألوفة وعادية. وكما يقول أحد الفلاسفة، لعله هيدغر: الشاعر هو وسيلة وجود اللغة، وليست اللغة هي وسيلة الشاعر.

*** هل تعاني من مأزق الورقة البيضاء، هذا المأزق الذي يتحدث عنه كثيرون من الشعراء؟**

– عندما تكتب تذهب إلى مصيرك وحدك، من دون معاونة أحد. وإذا وجدت من يعاونك فهو يلغيك من شدة حضوره. في كل شاعر آلاف من الشعراء. ليس هناك من شاعر يبدأ من الفراغ أو البياض، قد ينتهي الشاعر في البياض. فالبياض لون غير موجود في الكتابة.

في كل شاعر تاريخ الشعر منذ الرعويات الشفهية إلى الشعر المكتوب، من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث. ثم أن الشاعر يخاف من قراءاته، أن يقفز منها شيء إلى نصه بطريقة لا واعية، شيء ملتبس يكون في ذهنه. وأعتقد أن ليس من نص خاص لشاعر معين. الشاعر يحمل خصائص أو ملامح جميع الشعراء الذين قرأهم ولكن من دون أن يخفي ملامحه، أي مثل الحفيد الذي يحمل ملامح جدّه من دون أن تختفي ملامحه الخاصة. السؤال الصعب المطروح على كل شاعر هو:

في أي جهة من الورقة البيضاء تستطيع أن تضيف جديداً؟ هذه هي الصعوبة. ولذلك الشعر الحقيقي قليل ونادر.

*** عندما أقرأ قصائدك، لا أشعر بأن لديك أزمة في الكتابة أو في التعبير! فمعجمك الشعري واسع جداً، مما يدل على انك تتخطى أزمة «الورقة البيضاء». شعرك سيّال ومتدفق! من أين يأتي هذا الاتساع الشعري أو الرحابة وهذا السطوع؟ هل من المراس الشعري أم من التجربة الداخلية؟**

- أولاً، أشكرك على هذا الرأي، وهو رأي نقدي أعتز به كثيراً. لماذا؟ لأن أزمتي لا تظهر في قصيدتي، بل في ما قبل القصيدة. أزمتي هي مع ماضي القصيدة. في القصيدة يجب ألا تظهر معاناتك كشاعر، ولا عذابك الذي يسبقها. القارئ يرى المولود ولا يعرف ما هو المخاض. يرى الشيء في هيئته الناضجة. أما ما وراء ذلك فلا.

ولو كان الشعر في هذه السهولة لما كان الورق الأبيض يتسع للقصائد. لا. على الشاعر أن يخفي معاناته وأن يبدو وكأن قصيدته كتبت نفسها. يجب ألا يظهر الجهد. أتذكّر ما يقول الشاعر الألماني ريلكه في هذا الصدد:

إذا أردت أن تكتب سطراً شعرياً واحداً، يجب أن تكون قد زرت مدناً كثيرة ورأيت أشياء كثيرة، وقطفت زهوراً كثيرة. فالقصيدة هي خلاصة كل هذه المعاناة والتجربة.

*** ولكن من أين تأتي رحابة معجمك الشعري؟ ثمة شعراء كبار في العالم معجمهم ضيق؟**

- كان خوفي أن يكون معجمي الشعري أفقر من ذلك. كنت أخاف فعلاً. فأنا ألاحظ مثلاً أن بعض الشعراء العرب المهمين لديهم معجم شعري فقير. ولا أريد أن أسمي أحداً هنا.

*** أنا أسمّي سعيد عقل مثلاً، هو الشاعر الكبير معجمه محدود.**

- لن أسمّي أحداً. ربما عوالمي المتناقضة التي أشعر بها من حولي، لكل منها معجم مختلف عن الآخر. يعني أنني أضع السماوي إلى جانب الأرضي، الميتافيزيقي إلى جانب المادي...

*** والأروسي مع الصوفي...!**

- أحب هذه العلاقات القائمة بين المتناقضات وهي تحتاج إلى لغة تحمل هذا التوتر. ولا أخفيك أنني أقرأ كثيراً. وربما للمرة الأولى أفصح عن أمر في حياتي: لديّ رياضة يومية، أفتح «لسان العرب» كل صباح بطريقة عشوائية وأقرأ عن كلمة ما، وعن تاريخها وأصلها، وعن الاشتقاقات التي خرجت منها. وأكتشف دوماً أنني لا أعرف العربية جيداً.

*** وربما هنا قوتك.**

- الاعتراف بالجهل يعلّم. أحسن معلّم أو أحسن حافز على التعلّم هو أن تعرف أنك جاهل.

*** شعرك لا يعبّر عن كونك شاعر فصاحة وبلاغة وشاعر معاجم. . . !**

- أحاول أن أبسّط لغتي وأطرد منها المفردات الميتة، ولكن لديّ تمارين دائمة على فهم اللغة بطريقة أفضل.

*** هل تقرأ الروايات مثلاً؟**

- طبعاً.

*** هل تقرأ الشعر، أنت الذي تدعو الشاعر إلى عدم الإكثار من قراءة الشعر؟**

- أعتقد أنها نصيحة جيدة في عمر معيّن. لأن الشعر مثل أي شيء جميل يصيب بما يشبه الإشباع أو التخمة. لا أحد يقدر على أن يأكل كيلو عسل. يقع في الاشمئزاز. الشعر مكثف كثيراً، حتى إن الذائقة المتلقية لا تستطيع أن تستوعبه. وبالتالي، فإن القليل منه هو الذي يجعله يأخذ مكانه أو وظيفته الحقيقية.

ولكن في البداية، على الشاعر أن يقرأ الكثير من الشعر كي يسلس له الإيقاع، وتسلس له اللغة، ويربّي السليقة لديه، فالسليقة إذا صقلت تساعد الشاعر على التخلص من النكد الشعري. فالشعر، مهما كان يحمل من أفكار وأبعاد فلسفية، يجب أن يبدو كأنه عفوي، وهذا يعود إلى فعل السليقة المهذبة.

إنني أقرأ كتب التاريخ كثيراً، أقرأ الكتب الفكرية والفلسفية، وبعض الكتب التي لا علاقة لها بالشعر مثل: «تاريخ القراصنة» أو «تاريخ الملح». أحب أن أنوّع قراءاتي خصوصاً في حقل الجغرافيا، والبحار، والبلدان.

*** هل تشاهد السينما والمسرح؟**

- نعم، طبعاً.

*** هل هما من مصادرك الشعرية؟**

– السينما من مصادري البصرية، نعم. لكنها مصدر غير واضح كثيراً. لكنني أعترف، أنني عاشق كبير للرواية.

*** هل فكرت يوماً في أن تكتب رواية مثل الكثير من الشعراء الذين كتبوا الرواية على هامش شعرهم؟**

– مع حبي غير المحدود للرواية لم أفكر يوماً في كتابتها. لكنني أغبط الروائيين لأن عالمهم أوسع. والرواية تستطيع أن تستوعب كل أشكال المعرفة، والثقافة، والمشاكل، والهموم والتجارب الحياتية. وتستطيع أن تمتصّ الشعر وسائر الأجناس الأدبية وتستفيد منها إلى أقصى الحدود.

والجميل في الرواية أنها غير عرضة للأزمات، ذلك أن في كل كائن بشري رواية. وهذا ما يكفي لملايين السنين، وليس على الروائي إلا أن يستوحي التجارب. لم أفكر في كتابة الرواية لأنني لا أستطيع أن أضمن النتائج. والرواية تحتاج إلى جهد وصبر هما غير متوافرين فيّ. هناك شعراء كثيرون أتقنوا الشعر والرواية. وبعضهم سطت روايتهم على شعرهم، وبعضهم سطا شعرهم على روايتهم فغدت رواية متشعرنة، فيما يجب أن تتوافر في الرواية لغة السرد ومنطق الشخصيات وسواهما.

إنني أحب الرواية – الحكاية. رواية اللا رواية لا أحبها كثيراً، وأعدّها عبارة عن ثرثرة لغوية. قد تكون جميلة لكنها ليست من النوع الروائي الذي أحبه. قرأت أخيراً رواية أدهشتني هي «عمارة يعقوبيان» للكاتب المصري علاء الاسواني، وما أدهشني في هذه الرواية أنها لا تحتاج إلى كتابة، ولا إلى لغة أدبية، وقوة التجربة الإنسانية فيها أغنتها عن اللغة.

*** ما رأيك بمقولة أن المستقبل للرواية وليس للشعر؟ وأن الزمن الآن هو زمن الرواية؟**

– أود أن أذكرك أنه كان ذات مرة زمن للقصة القصيرة. والقصة هذه لها مواسم. أحياناً تزدهر، وأحياناً تنطفئ وتغيب. الرواية هي كتابة جديدة في معنى ما، فالشعر سبقها بآلاف السنين. وقد تغري بالقول: إن الزمن الآن هو زمنها، وإنها أصبحت «ديوان العرب» كما يقال. شخصياً لا

أحب هذا الاشتباك بين الكتابتين. الرواية لها عالمها والشعر له عالمه. وفي بعض المجتمعات الرواية متطورة أكثر من الشعر، وفي مجتمعات أخرى الشعر متطور أكثر من الرواية. لا أحد يستطيع أن يرسم صورة المستقبل أو أن يحتكرها. وأعتقد أن المستقبل هو للشعر كما هو للرواية.

*** ولكن، هل تعتقد أن الشعر قادر على أن يعبّر عن كل ما يجيش في نفسك وما يدور في رأسك من أفكار؟**

– هناك شعراء يقولون إن اللغة لا تتسع لهم، وإنهم أكبر من اللغة. وجموح الشعراء إلى إصدار مقولات كبيرة قد يكون مقبولاً. هل سمح لي الشعر أن أقول كل ما أريد أن أقول؟ ليس هذا هو السؤال الذي أطرحه على نفسي. بل هو:

هل أستطيع أن أقول أكثر مما قلت؟

هذا ما يؤرقني. ولكن لا أحد يستطيع أن يكتب كل ما في داخله. هناك أدباء كتبوا أكثر مما في قدرتهم، أي أن كلماتهم أكبر من عالمهم الداخلي، ومن تجربتهم الحياتية والإنسانية. شخصياً لا أشكو من هذا الأمر. وأعتقد أنني قادر على قول ما أشعر به وما أحلم به وما هو غامض في أشكاله المختلفة.

ولكن في نهاية الأمر، قد يكون من الصحيح أن الشاعر يقول شيئاً واحداً، وأن الروائي يقول شيئاً واحداً. ولكن، ما هو هذا الشيء؟ يكتب الشاعر ليصل إلى هذا الشيء، ليكتشف ما يريد أن يقوله.

*** ما دمنا تحدثنا عن الصوفية، أعترف أنني أحس أن لديك نزعة صوفية محفوفة ببعد ميتافيزيقي، وخصوصاً في قصيدتك الطويلة «جدارية» التي اختبرت فيها تجربة الموت؟ ماذا يعني لك الشعر الصوفي؟ هل تقرأه؟**

– قرأت الأدب الصوفي، وأقرأه. وملاحظتي أن الشعر ليس هو أفضل ما فيه، بل النص النثري. مثلاً ابن عربي، نصه النثري أغنى كثيراً من نصه الشعري، ومملوء بالدلالات، بل هو حافل بالألغاز والأسرار أكثر من شعره. لا أنظر إلى الصوفية نظرة فكرية أو فلسفية، أنظر إليها نظرة شعرية من حيث هي مغامرة الذهاب إلى الأقصى، ومحاولة اتصال مختلفة بالكون،

ومحاولة بحث عمّا وراء هذا الكون، وما وراء الطبيعة، وعن الأسئلة الوجودية. ولا يعنيني في التجربة الصوفية معناها مقدار ما يعنيني سعيها اللغوي والعرفاني في بلوغ ما لا تبلغه المغامرات الأخرى.

فهي مغامرة أدبية جعلت النثر أرقى من الشعر في الكتابة. وإذا أردنا أن نبحث عن المصادر الحقيقية التي أثْرت قصيدة النثر، نجد الكتابة الصوفية النثرية مثل النفري، والبسطامي، والسهروردي، وابن عربي. وهؤلاء كانوا شعراء من نوع آخر، أي بما يحملون من شحنات للسفر إلى أبعد ما يمكن. ونحن لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب هؤلاء إليه. هذا هو الجانب الإبداعي في الصوفية، ولكن هناك صوفية تشبه الشعوذة والسحر.

*** ما رأيك بالشعراء الذين يستعينون بالمصطلحات الصوفية القديمة ليكتبوا شعراً صوفياً حديثاً؟**

– أنا شخصياً غير مهتم بهذه المسألة. ولا أعتقد أن في عصرنا الحديث والصاخب هذا هناك مكان للشعر الصوفي.

*** والصوفية الجديدة التي لا علاقة لها بالمصطلحات القديمة؟**

– الصوفية الحديثة هذه هي شكل من أشكال التمرّد على طبيعة الحياة المعاصرة، وعلى تشيّؤ الإنسان وابتعاده عن السؤال الروحي والديني. وما نقرأه في الشعر هو ترصيع لبعض المصطلحات الصوفية الخارجة عن سياقها.

*** وماذا عن البعد الميتافيزيقي الكامن في شعرك؟**

– لعل سؤال الموت في شعري شديد الصلة بالبعد الميتافيزيقي. هناك نظرتان إلى الموت: نظرة دينية تقول: إن الموت هو انتقال من الزائل إلى الخالد، ومن الفاني إلى الباقي، ومن الدنيا إلى الآخرة. وهناك نظرة أخرى، أو فلسفية، تعتبره نوعاً من الصيرورة، وترى أن الحياة والموت مترافقان في جدلية أرضية.

أحياناً أكتب عن الموت، ولكن من دون أن أتعمق كثيراً في السؤال إلى أقصى حدوده. فالذهاب

في السؤال إلى أقصاه هو أمر مملوء بالألغام التي لا أستطيع أن أنزعها ولا أن أفجرها. في «جدارية» كتبت عن تجربة شخصية، كانت مناسبة لي للذهاب في سؤال الموت، منذ أقدم النصوص التي تحدثت عن الموت، ومنها ملحمة «غلغامش» التي تحدثت أيضاً عن الخلود والحياة.

هذه التجربة كانت لي إطارا صالحاً للسرد أو لما يشبه السيرة الذاتية. ففي لحظة الموت تمر حياتك أمامك وكأنها في شريط سريع. إنني عشت هذا ورأيته. كل الرؤى التي كتبتها في القصيدة كانت حقيقية: المعرّي ولقاء هيدغر ورينيه شار... رأيت الكثير ولم أكتب كل شيء. لكنني لاحظت أن القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت. والقصيدة في الختام كانت نشيداً للحياة.

أهم عبرة استخلصتها من هذه المسألة أن الحياة معطى جميل، هدية جميلة، كرم إلهي غير محدود، وعلينا أن نحياها في كل دقيقة. أما سؤال الخلود فلا جواب عليه منذ ملحمة «غلغامش» حتى اليوم. هناك جواب ديني، ولكن كشاعر لا أحب أن أدخل في الجدال الديني. الإنسان يؤمن بما يعرف، وبما لا يعرف. بل هو مشدود إلى الإيمان بما لا يعرف، وأهم أمر في الصراع بين الحياة والموت أن ننحاز إلى الحياة.

*** ما دمنا نتكلم عن الدين، نلاحظ أن في شعرك أثراً توراتياً ولا سيما من «نشيد الأناشيد»، يتمثل في غنائيتك العالية في ديوان «سرير الغريبة» وسواه! ما الذي يجذبك كشاعر في النص التوراتي، وكيف أثر فيك؟**

- في البداية، درست في الأرض المحتلة، وكانت بعض أسفار التوراة مقررة في البرنامج باللغة العبرية، ودرستها حينذاك. لكنني لا أنظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرأها كعمل أدبي وليس دينياً ولا تاريخياً. حتى المؤرخون اليهود الجادون لا يقبلون أن تكون التوراة مرجعاً تاريخياً. أو لأقل: إنني أنظر إلى الجانب الأدبي في التوراة. وهناك ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبر عن خبرة إنسانية عالية وهي: سفر أيوب، سفر الجامعة الذي يطرح سؤال الموت، ونشيد الأناشيد.

*** والمزامير؟**

- بعض المزامير، فهي أقل أدبية من الأسفار التي ذكرتها. إذاً، التوراة هي كتاب أدبي بالنسبة

لي، وفيها فصول أدبية راقية وشعرية عالية.

*** هل التوراة مصدر من مصادرك؟**

- لا شك في أنها كانت أحد مصادري الأدبية.

*** هل أعدت قراءة التوراة بالعربية؟**

- أجل، قرأت ترجمات عربية عدة ومنها الحديثة. وأحب فيها بعض الركاكة. فمثل هذه الكتب يجب أن يترجم بطريقة خاصة. و«نشيد الأناشيد» يعتبره كبار الشعراء في العالم من أهم الأناشيد الرعوية في تاريخ الشعر، مع غض النظر عن مصادر هذا النشيد الفرعونية أو الآشورية.

*** هل يمكن الكلام برأيك عن حداثة محمود درويش، هذه الحداثة الممكن وصفها بـ «الحداثة الاستخلاصية» التي تتآلف فيها مدارس عدة، ولكنها تبدو كأنها بلا مدرسة أو كأنها مدرسة بنفسها؟ حداثة خاصة خارج حداثة مجلة «شعر» وسائر الحداثات الأخرى؟**

- يبدو لي أنك تفهم حداثتي أكثر مني. سؤال الحداثة سؤال محيّر. وأن تُحصر الحداثة في الحداثة الشعرية، فهذا يعني أن لا حداثة أخرى في المجتمع العربي. ومن مآزق الحداثة العربية أنها متحققة في الشعر، وربما في مراكز الشرطة، أو الأمن. حاولت الحداثة الشعرية أن تقوم مقام الحداثة الفكرية والفلسفية والعلمية والاجتماعية، أي أنها حمّلت نفسها مهمات لا تستطيع فعلاً أن تتحملها.

اطلعت طبعاً على مفاهيم الحداثة بعدما جئت إلى العالم العربي هاجراً فلسطين. قبل ذلك، لم أكن قد اطلعت على تلك المفاهيم. ففي فلسطين المحتلة كنت أعيش في ظروف صعبة، وكنت أطلع على الشعر العربي والعالمي من دون أن يكون سؤال الحداثة ملحّاً عليّ مثلما كان ملحّاً على الشعراء العرب. كان لدينا حينذاك سؤال المقاومة الثقافية، سؤال الهوية، وكان علينا أن نصونها من الذوبان. كيف ندافع عن حقنا في الوجود؟ كيف نزيل الإشكالية بين الجنسية والهوية؟ كيف يقوم الشعر في تغيير ما، أو هل يستطيع الشعر أن يغيّر؟

كانت الأسئلة بعيدة إلى حد ما عن انشغال الساحة بأسئلة الحداثة. وأنا نشأت في هذا الجو وكتبت فيه. وعندما خرجت إلى العالم العربي كنت إلى حد ما معروفاً، وكنت أسمّى «شاعر المقاومة» و«شاعر الأرض المحتلة». . . لكن اصطدامي بسؤال الحداثة والتجارب الشعرية الحديثة جاء متأخراً. ولا أعرف إن كنت وضعت داخل الحداثة العربية أم ما زلت خارجها. لا أعرف.

*** وما رأيك بما يقوله بعضهم عن «حداثة» محمود درويش؟**

- أنا لست جزءاً من مدرسة، ولست طالباً لمعلم معين، وهذا عيب. كنت أتمنى أن يكون لي معلم شعري، فهو كان ليوفر عليّ ربما أعباء تعليمية كثيرة. كنت شديد الإصغاء والتأمل والتأثر حيال سؤال الحداثة الشعرية العربية. لكنني لم أتخلّ عن ربط الحداثة بمشروع تحرري، أي أن على الحداثة الحقيقية أن تكون منظومة أفكار تشمل كل مستويات المجتمع وليس الشعر وحده.

ولكن بما أن الشعر هو حقل عملنا ولا إمكان آخر لنا، فليكن ذلك. ولنعش هذا الوهم الجميل. وما زلت أرى أن لا حداثة شعرية عربية حقيقية خارج جماليات الشعر العربي. فهذه الجماليات يجب على الحداثة العربية أن ترتكز إليها لتتميز عالمياً. لم أدخل في أفق التنظير ولم أسع إلى أن أكون حديثاً أم غير حديث، ولكن أعتقد أن قصيدتي حديثة. وفي أي معنى هي حديثة؟ أي أنها تصغي إلى إيقاع الزمن الجديد، وتجري تحولات في العلاقة بين الكلمات والأشياء، وتحاول أن تبقي اللغة حية وتعيد إلى هذه اللغة حياتها باستمرار، وأن تطوّر أدواتها من خلال علاقة هذه الأدوات بما كنا نسميه الدور الذي تلعبه القصيدة الحديثة في الذائقة الشعرية وفي مشروع التحرر.



*** نشرت في مجلة «شعر» بضع قصائد. . .**

- أنا لم أنشر، المجلة أخذت القصائد من صحافة الداخل الفلسطيني. ولعلها المرة الوحيدة التي نشرت لي قصائد في «شعر».

*** كيف تنظر إلى مجلة «شعر»؟**

- لا شك في أن مجلة «شعر» كان لها دورها، وكانت لها أوهامها أيضاً. ومن أوهامها أنها احتكرت مفهوم الحداثة الشعرية، وحاولت أن تقصي التجارب الأخرى خارج «جنة» الحداثة، إذا جاز التعبير. وأعتقد بأن مجلة «شعر» مثلت تياراً من تيارات الشعر العربي الحديث وليس كل الشعر العربي الحديث.

ومن عيوب التعامل مع هذه الظاهرة أن هناك دراسات جامعية تدرس الشعر الحديث من خلال مجلة «شعر» فقط. ويجب ألا ننسى أنّه كانت هناك مجلة «الآداب» وكان هناك الشعر العراقي، والشعر المصري... وهذه تيارات أساسية في الشعر العربي الجديد. ليس كل شعراء مجلة «شعر» استطاعوا أن يُكرِّسوا، أو أن يحققوا مكانة شعرية كبيرة. هناك بضعة شعراء فقط.

*** كانت مجلة «شعر» أكثر مما كانت مجلة منفردة بذاتها أو مجلة تيار واحد!**

- حاولت أن تكون مجلة تيار وانشغل بعض شعرائها بالتنظير الزائد عن اللزوم أحياناً. إنها مثل أي حركة شعرية، خرج منها في نهاية الأمر بضعة شعراء مهمّين.

*** والمعركة الفكرية الحداثية التي خاضتها هذه المجلة هل عنت لك شيئاً؟**

- اطلعت على المجلة متأخراً، أي بعدما خرجت من فلسطين، وكانت قد توقفت عن الصدور. وكانت المعركة التي أعلنتها قد انتهت، خصوصاً بينها وبين مجلة «الآداب». إلا أن المعركة الشعرية الحداثية مستمرة حتى الآن ولكن عبر أدوات أخرى:

هل الشعر يعرّف بما يقوله، أي بموضوعه أم في كيفية ما يقول؟ هل للشعر دور ما؟ هل يجب أن يكون على علاقة بالقارئ أم لا؟ وما هي العلاقة بين المتلقي والشاعر؟ هل الذات الكاتبة هي وحدها في العملية الشعرية أم أن ثمة ما يشاركها، كاللغة والمتلقي مثلاً؟

مثل هذه الأسئلة ما زال مستمراً حتى الآن. هل عزلة الشعر هي مقياس من مقاييس جودة الشعر؟ ذيول المعركة ما زالت قائمة حتى يومنا. وأعتقد أن من الجميل أن تكون هناك تيارات، عوض أن يكون هناك تيار واحد متسلّط على الساحة الشعرية.

*** لكن «شعر» لعبت الدور الرئيس في ترسيخ القصيدة الحديثة!**

– لِمَ لا؟ لكن «الآداب» لعبت مثل هذا الدور أيضاً.

*** لكن «شعر» حصرت مشروعها في الشعر، بينما «الآداب» كان مشروعها أدبياً ورفضت قصيدة النثر؟**

– أنا لم أطلع على المشهد عندما كان قائماً. جئت متأخراً، ذلك أنني خرجت في العام ١٩٧١. وكانت وقعت هزيمة ١٩٦٧ التي غيّرت مفاهيم مجلة «شعر» نفسها.

*** «مواقف» مجلة الشاعر أدونيس، هل تابعتها حينذاك؟**

– تعرفت على «مواقف» عندما كنت في بيروت، وكنت في مرحلة من أسرة تحريرها.

*** كيف ترى إلى «مواقف» لا سيما في تلك الفترة؟**

– مجلة «مواقف» أضافت بدورها. وحاولت أن تقيم علاقة بين الإبداع والفكر والثورة والتغيير، بين الإبداع والحرية. كانت «مواقف» تمثل حالاً من القطيعة مع مجلة «شعر»، لكنها قطيعة تطويرية. واتجهت نحو السؤال الفكري ولم تكن مجلة إبداعية فقط.

*** لماذا انسحبت من أسرة تحريرها؟**

– لم أنسحب لخلاف أو سواه، ولكن كانت عندي مجلة «شؤون فلسطينية» ثم أصدرت «الكرمل» في العام ١٩٨١.

*** الإشكال الذي أثاره تصريحك قبل فترة حول شعر الحداثة، كيف توضحه، خصوصاً بعدما ترك التباساً أو سوء فهم؟**

– أولاً، لم أتعرّض للشعر الجديد وشعر الحداثة. سئلت في تونس في لقاء صحافي كبير جداً، عن أزمة العلاقة بين المتلقي والشعر الجديد. وقلت: إن هناك أزمة فعلاً، لأن بعض الشعراء يستمرئون عزلتهم ويضعونها هدفاً، من غير أن تكون نتيجة طبيعية لتطور ما في نص

شعري جديد على الذائقة.

هناك شعراء يقيسون جمالية شعرهم بمدى عزلتهم عن القارئ. وهناك سبب آخر، وهو أن القارئ لا يريد أن يقترب من شعر يرفضه كمتلقٍ. وأنت تعرف أن الشاعر ليس وحيداً في الكتابة، إنه طرف في المعادلة الشعرية، هناك الشاعر، هناك اللغة التي تفرض نفسها على الشاعر، وهناك طرف ثالث لا يتم الفعل الإبداعي من دونه وهو القارئ. هذا الثلاثي هو الذي يساهم في تطوير الفعل الشعري وفي تحقق القصيدة.

وهذا التحقق لا يتم إلا من خلال تفاعل ما، بين القارئ والشاعر. لم أتعرّض لأحد، ولا أحب أصلاً التعرض لأحد. كل شاعر حر. وأردد دوماً أن على السجال الشعري اللامجدي أن ينتهي. قصيدة النثر هي خيار شعري مكرّس، وفيها أعمال إبداعية جميلة جداً. ويجب أن ننظر إلى الشعر في كل خياراته، العمودي والتفعيلي والنثري، والى مدى تحقق الشعرية في القصيدة. هذه نظرتي العامة، ولا يمكنني أن أكون تقليدياً أو رجعياً، إلى حد أن أرفض أي إضافة أو أي اقتراح شعري جديد.

* هل تقرأ الشعراء الجدد والشباب؟

- أقرأهم دوماً، وأتعلّم منهم، وأراقب دوماً التوجهات الجديدة في علاقة الشعراء باللغة والنص/ والبناء، والإيقاع، لكي أستوعب إيقاع العصر الجديد. قد أكون هرمت من دون أن أدري. قد أكون تحولت إلى تقليدي من دون أن أعلم.

تجارب الشعراء الجدد ولو لم تكن ناضجة، تلفت نظري إلى مسارات جديدة عليّ أن أنتبه لها، وأن استفيد منها إذا كانت قادرة على إمداد النص الشعري بدم جديد، وحياة جديدة. ولكن لنعترف، هناك فوضى، سواء في الشعر العمودي أو التفعيلي أو النثري، هناك فوضى. وهذا طبيعي، لأن لا رقابة على النشر، وأقصد بالرقابة، الرقابة الأدبية والإبداعية التي تضع معايير وتحدد للقارئ، مفاتيح ما هو شعري وما ليس شعرياً. سهولة النشر كبيرة جداً، وكل الصحف العربية فيها صفحات ثقافية يجب أن تمتلئ بما توافر، والمحررون يكونون أحياناً في مستوى لا يؤهلهم لتقويم الشعر.

لذلك تعمّ الفوضى، وهي ليست من سمات عصرنا، ففي كل العصور كانت هناك فوضى.

لكنّ صعوبة النظم كانت تحول، إلى حد ما، دون استتباب الفوضى. فالنظم يتطلب أدوات عروضية، ولغوية قوية، وقد يكون مجرد نظم خالٍ من الشعر.

*** مَن يتحمل مسؤولية هذا الفلتان الشعري؟**

– الفوضى النظرية التي عرّفت الحداثة بها، كل شيء غير منضبط في شكل، يستطيع أن يدّعي شاعره أنه ينتمي إلى الحداثة. والآن عندنا تسمية جديدة هي ما بعد الحداثة. ونحن ما زلنا نعيش في عصر ما قبل الحداثة.

*** لكن الشاعر الفرنسي لو تريامون يقول: إن على الشعر ان يكتبه الجميع!**

– أعتقد أن كل كائن بشري يحاول أن يكتب شعراً. والفرق أن هذا الشعر لم تُتح له فرصة النشر، أو ربما فرصة التكوّن. وكما تعرف في فترة المراهقة يكتب المرء ما يشبه الخواطر ويقلّد بعض الأدباء. وهذه الكتابات غالباً ما تكون شخصية. يجب أن يكتب كل الناس، كما قال لوتريامون، لكي يخرج من هؤلاء شعراء وروائيون وكتّاب...

*** لا تزال تصرّ على «صدمة» جمهورك، وما زال هذا الجمهور يتابعك في أمسياتك الشعرية. كيف تنظر إلى هذا الجمهور، والى «الصدمة» التي تحدثها فيه، عندما تقرأ له قصائدك الجديدة التي تختلف عن القصائد الأولى التي يميل إليها عادة؟**

– لا أعرف إن كان الجمهور يميل إلى القصائد الأولى حقاً. لم يعد الجمهور يطالبني كما في السابق بأن أقرأ ما في ذاكرته من شعري. وهذا حسن. واستطعت أن أجد ما يشبه الثقة المتبادلة بيني وبين القراء.

إنني لا أحب كلمة جمهور. لنقل المتلقي أو القارئ. فالجمهور ليس كتلة واحدة متجانسة. وأنا لا أستطيع أن أتكلم عن الجمهور بطلاقة، لأنني سأرتكب أخطاء كثيرة. ثم من هو الجمهور؟ قد يكون مجموعة من الشعراء والمثقفين، قد يكون من سائقي التاكسي أو ربات البيوت أو الطلاب، وقد يكون لكل مجموعة الحق في أن تقيم علاقة مع الشعر.

المشكلة عندنا أن القارئ العربي يشعر بأن من حقه أن يتدخل في تحديد مفهوم الشعر. وكل

قضية من هذا النوع تتحول قضية عامة قد يهددها خطر التبسيط، لئلا أقول الابتذال. إنني أواكب قرائي مثلما هم يواكبونني، وهم يتطورون ويتغيرون. وأكثر ما يسعدني في هذا الوقت، أنني أفاجأ أينما ذهبت بأن الذين يحضرون الأمسيات الشعرية هم في ما يقارب التسعين في المائة من الجيل الجديد ومن الشباب في العشرينات.

وهذا يعني، أن قرائي الذين يحبون قصيدة «سجل أنا عربي» رحلوا وتركوني، أو أنهم اكتفوا بذلك. إذاً، اقتراحي الشعري هو أن من حق الشاعر أن يواصل تطوير لغته، وأن يحميها من التكرار والإرهاق.

حتى اللغة الشعرية تصاب بالإرهاق، وعلى الشاعر أن يجدد صورها واستعاراتها. هناك إذاً علاقة تتجدد مع تجدد الذائقة والعصر والزمن. هناك ثقة متبادلة، وإذا حقق الشاعر الثقة مع قرائه، فقراؤه يعطونه الحرية في أن يطور نفسه كما يشاء. وإذا لم يكن هناك من ثقة، أو إن كان ثمة جدار بين الشاعر والقراء، فالأمر يصبح قيداً ثقيلاً. بعض الشعراء يستهزئون بهذا القارئ، وبعضهم يقدمون له تنازلات ويسمعونه ما يريد أن يسمع، ويكتبون له ما يريد أن يقرأ.

*** أي شعراء تركوا فيك أثراً شعرياً منذ البدايات؟**

- أوه...

*** مَن كنت تقرأ عندما كنت في فلسطين؟**

- لم يكن عندي شاعر واحد أتعلّم عليه. كانت الكتب المتوافرة عندنا في الداخل هي ما تبقى من مرحلة الانتداب البريطاني. كنا في حالة حصار ثقافي حقيقي. كنت أعرف السياب جيداً، والبياتي، وكنت أقرأ نزار قباني أيضاً، وهو كان حاضراً في مراهقتي الشعرية. قرأت في تلك الفترة «الداخلية» غارثيا لوركا، وبابلو نيرودا، وتأثرت بهما وخصوصاً لوركا. كان المتاح لنا من الشعر العربي الحديث قليلاً. فيما الشعر الكلاسيكي العربي متوافر، وكذلك الشعر المهجري، وكنت أميل إلى غنائية هذا الشعر والى بساطته. وفي الشعر المصري اطلعت على بعض أعمال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي.

أدونيس لم يكن معروفاً في الداخل، ولم يكن شعره وصل إلينا. القصيدة الأولى التي قرأتها

لأدونيس كانت في العام ١٩٦٨ على ما أعتقد، وكانت فدوى طوقان تزورنا في حيفا ومعها مجلة فيها قصيدة لأدونيس، لم أعد أذكر إن كانت «هذا هو اسمي» وأعجبتني كثيراً. ولكن لم يكن لأدونيس حضور في فلسطين، في تلك المرحلة كما الآن. مصادرنا الأخرى كنا نقتبسها من الصحافة مثل «الاتحاد» و«الجديد» في حيفا.

*** كتبت أنت في الصحافة حينذاك!**

- كنت رئيس تحرير مجلة «الجديد»، ومحرراً في جريدة «الاتحاد»، وكنت أكتب افتتاحيات ومقالات سياسية. دخلت عالم الصحافة باكراً، في العشرين من عمري وأقل. وكانت خياراتنا الأدبية خاضعة لاعتبارات يسارية.

*** كنت في الحزب الشيوعي الإسرائيلي!**

- نعم.

*** من هم الشعراء الذين تفضلهم الآن وتقرأهم؟**

- هناك شعراء أجانب كثيرون أقرأهم. والأكثر قرباً هو ديريك والكوت. في السنوات الأخيرة كان والكوت شاعري المفضل في اللغة الانكليزية. وربما هو أفضل من يكتب في هذه اللغة الآن. وهناك شيموس هيني.

أعجبت كثيراً بالشاعر البولندي ميلوش، وبالشاعرة تشمبروسكا. وكذلك أنا شديد الإعجاب بالشاعر اليوناني ريتسوس، وكنت على صداقة معه. فرنسياً، إنني شديد الإعجاب بسان جون بيرس، ولويس أراغون، ورينه شار... وهؤلاء أقرأهم مترجمين إلى الانكليزية أو العربية، ففرنسيتي لا تسمح لي بأن أحتك بنصوصهم في اللغة الأم. وفي الشعر الأميركي اللاتيني شاعري المفضل هو بابلو نيرودا. وفي الشعر الإيطالي أحب أوجينيو مونتالي شاعراً وناقداً. المشهد الشعري عالمياً في النصف الثاني من القرن العشرين، أو في القرن العشرين كله، كان من أغنى المشاهد الشعرية في التاريخ. أحب أيضاً الشاعر اليوناني جورج سيفيريس، وكذلك الشاعر اليوناني إيليتس.

*** وما قصتك مع المتنبي؟**

- المتنبي، على الاختلاف الكبير معه حول نزعته إلى السلطة ومدائحه وهجاءاته، أعتبر انه يلخص الشعر العربي الكلاسيكي. وإذا أردنا أن نقرأ الشعر العربي كله مجازاً في شاعر واحد نقرأه في المتنبي. ثم إذا أردنا أن نقرأ الشعر المختلف عن شعر المتنبي نقرأ أبا العلاء المعري.

*** وأبو تمام، أين تضعه؟**

- أبو تمام، مشروعه التحديثي (بين قوسين)، هو الذي سمح للحركة الشعرية العربية أن تتجدد. طبعاً هو من الشعراء الكبار، لكنه شديد التقعّر، ومشغول بنحت الكلمات وخلق الصور والاستعارات الغامضة.

*** وأبو نواس، أليس هو من أوائل الشعراء «المدنيين»؟**

- طبعاً طبعاً، أبو نواس نقل الشعر من البداوة إلى المدنية. العصر العباسي هو العصر الذهبي للشعر العربي الكلاسيكي، ولكن في موازاة الشعر الجاهلي.

*** ألا تعتقد أن المتنبي في «الأنا» المتضخمة عنده والنرجسية ترك أثراً سلبياً في الشعر العربي؟ كأن يقول: «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي...». من هو هذا الشاعر الذي يجرؤ أن يقول إن الأعمى قرأ أدبه؟ ما هذه المغالاة؟ ما هذا الاعتداد؟**

- قد تصلح شخصية المتنبي وتناقضاته لكتابة مسرحية عنه. ربما هذه الجوانب سلبية لديه، ولكن ما يعنيني في المتنبي هو شعره. لا شك في أن شعره يتمتع بجزالة رهيبة، وفيه تختلط الحكمة مع العاطفة المتأججة. وهو يضع علامات لا يمكن أن تخطئها العين ولا الأذن. أنت تعرف المتنبي من غير أن يوقع قصيدته. وقدرته على أن يخلق سلطاناً شعرياً في هذا المستوى، لا نستطيع أن نمرّ بها مروراً محايداً.

*** لكنّ هذا لا ينطبق على كل شعره.**

– ليس من شاعر كل شعره جميل. وعندما أقرأ مدائحه وهجائياته أنسى الممدوح والمهجو، وتطربني الجزالة الشعرية والبلاغة. القوة الداخلية لدى المتنبي حجبت عني أخلاقيته. أما أنه ورّث «الأنا» المتضخمة إلى غيره، فإن «الأنا» لا تورّث. هناك شعراء آخرون متضخمون وفي كل العصور، ولكن الشعر هو صوت الأنا.

*** ومشروع «التنبؤ» لديه!**

– هذا المشروع ليس مشروع المتنبي وحده. العصر الرومانسي شهد مثل هذا المشروع، بل إن الرومانسية نفسها تقوم على هذا المشروع الرؤيوي، ولا سيما الرومانسية الألمانية.

*** ولكن هناك فرق بين الرؤية والادعاء؟**

– هذه الظاهرة موجودة عبر العصور حتى في عصرنا الحديث. وعلى الشاعر في عصرنا أن يخفف من دلالات فهمه لدوره. الشعر الآن يهتم بالهامشي أكثر مما يهتم بالقضايا الكبيرة. فكرة البطولة أو الفرادة ألغتها الحداثة الشعرية أصلاً. وأكرر أن هذا المشروع لا أعتقد انه من ميراث المتنبي. هذه خصائص بشرية. عندما تريد وصف وضع ما، في شكل تلقائي تلجأ إلى الاستشهاد ببيت للمتنبي. وإن قلت: إن المتنبي أكثر حداثة وحياة منا جميعاً فإنما قلت هذا من قبيل المجاز. وقامت عليّ القيامة لأن البعض أخرج كلامي من سياقه.

*** أعود إلى مسألة الريادة في الشعر العربي الحديث! ماذا تعني لك مقولة الرواد؟ هل ما زالت هذه المقولة مستمرة أم أنها باتت مرتبطة بزمن معين؟**

– أعترف بأني لا أستطيع أن أقرأ شعر معظم الرواد. وشعر هؤلاء يحتاج إلى قراءة نقدية جديدة والى غربلة. وأهمية الرواد هي أهمية تاريخية، فهم شكلوا بشعرهم أو بأسمائهم نقطة انعطاف أو تمرد على القصيدة الكلاسيكية عبر خلق كلاسيكية تفعيلية جديدة. أي أنهم تمردوا على التقليدية بما يمكن أن أسميه تقليدية أخرى.

أنا لا أستطيع أن أقرأهم كلهم. إنهم يحتاجون إلى إعادة نظر، ولكن هذا لا يعني أنني أخفف من أهمية دورهم التاريخي. الجامعات العربية، وللأسف الشديد، لا تعرف مرحلة ما

بعد الرواد. وكل جيل ما بعد الرواد غير مقروء جيداً، نقدياً وأكاديمياً. فجيل الرواد احتل مفهوم حداثة الشعر العربية، وأغلق الباب في وجه من أتى بعده. كل هذه المسألة تحتاج إلى قراءة جديدة وإعادة نظر. أين تضع سعدي يوسف هذا الشاعر الكبير؟ فلا هو مع الرواد ولا مع جيل الستينات أو السبعينات؟ أين تضعه؟

*** وأنت أليس أمرك هو نفسه؟**

- إذا كنت أنا شاعراً مهماً، فأين تضعني؟ إذاً، الريادة يجب ألا تقف عند مرحلة تاريخية وتتجمد. الريادة يجب أن تكون أشبه بالصيرورة المستمرة والمتواصلة. وهناك انقلابات في الشعر العربي في السبعينات والثمانينات والتسعينات، وكل جيل يقدم ريادة من نوع مختلف. فعلى النقد العربي أو على الأكاديميات العربية أن تجري تحقيقاً جديداً في شأن الريادة، ويجب أن يظهر الخط المستمر من جيل الرواد إلى الآن. وهكذا يصبح في الإمكان النظر إلى الشعر العربي كحركة حيوية متقدمة باستمرار، وتنقلب على نفسها، وتجدد نفسها بنفسها. ويجب عدم وضع حواجز حديد بين جيل وجيل.

*** من الذي ينفّرك من الشعراء الرواد مثلاً إذا عدت إلى قراءة آثاره؟**

- لم أعد قادراً على قراءة شعر خليل حاوي مثلاً. والبياتي كذلك. لكنني أحترمهما. فهما غير قريبين إلى ذائقتي. ومن المعروف أن الذائقة الشعرية مسألة ذاتية جداً، وأود ألا أذكر أسماء...

*** هل عدت مرة إلى كتب كنت تحبها ثم وجدت نفسك لا تحبها؟**

- طبعاً، إننا نتعرض لخدع شعرية وفنية وثقافية. فما كان يبدو لنا جميلاً في زمن معين وعمر معين، أو مرحلة معينة، لم يعد يحمل حياة جديدة في ذاته تجعله قابلاً للقراءة في زمننا. لذلك، فإن الأدب الباقي هو الأدب الذي يستطيع أن يخترق الأزمنة والأجيال ويحافظ على حداثته ومعاصرته، وعلى قابليته لأن يقرأ في زمن غير الزمن الذي كتب فيه.

*** أحياناً نحس أن بعض القصائد تشيخ مثل الإنسان!**

- هذا إحساس مؤلم ولكنه مطمئن، فالخديعة لا تعمّر طويلاً.

*** كيف تقرأ الآن شاعراً مثل نزار قباني؟**

- لا أقرأه الآن بالبهجة التي كنت أقرأه بها من قبل، لكن هذا لا يعني أنني لا أحبه.

*** نلاحظ أنك لم تكتب أي نص نظري في الشعر، علماً أن قصيدتك تحمل ما يشبه «البيان» الشعري بصمت! هل كتبت نقداً عندما عملت في الصحافة الفلسطينية في الداخل؟**

- كنت أكتب مراجعات كتب، ولكن إذا قلت إن نظرتي الشعرية أو بياني الشعر موجودان في قصيدتي نفسها، فهذا يكفي. لماذا أضع نفسي في إطار نظري يصعب عليّ التخلص منه. وهذا لا يعني أنني لا أحترم المنظرين، بل على العكس. لكن الملاحظ أن معظم الشعراء الذين ينظرون فإنما ينظرون لشعرهم، ويدافعون عن خيارهم الشعري، ولا يكونون منفتحين على تجارب الشعراء الآخرين ومستعدين لاستيعابها. ثم ليس لديّ ميل إلى التنظير، لأنني أخاف أن أخطئ.

*** لكنك في الأحاديث الصحافية تنم عن ناقد يملك ذائقة ووعياً نقدياً!**

- أكتفي بوضع ملاحظات، وهي ليست ناجمة عن مقولات أو نظريات متماسكة. ربما ليس لديّ مؤهلات لهذا الأمر. ليس لديّ هذا الميل.

*** ألا تحس أحياناً أنك في حاجة إلى أن توضح أمراً ما في شعرك، أو قصيدتك؟**

- بين حين وآخر أكتب بعض النصوص عن الشعر، وعن التجربة الشعرية، وأحاول أن أجيب على أسئلة تتعلق بهذه التجربة، ساعياً إلى توضيح سوء فهم بريء، أو مقصود، حول تجربتي.

عندما وقعت ديواني الجديد «كزهر اللوز...» في رام الله أخيراً، كنت مضطراً أن أرد على حملة قام بها شعراء فلسطينيون، تحديداً، يريدون أن يتدرّبوا على الملاكمة وهم يرون أن شعري لم يعد شعر مقاومة، فقدمت بعض الملاحظات المكتوبة حول فهمي للشعر الوطني وشعر المقاومة،

وأن علينا أن نفهم المقاومة في معناها الواسع، وليس الضيق. وقلت أيضاً: إن الحداثة لا تعرّف فقط بقصيدة النثر . . . أحياناً في بعض الحوارات الصحافية أو اللقاءات والمداخلات أعبّر عن مفهومي للشعر.

*** هل تقرأ ما يكتب الشعراء من تنظير شعري؟**

- ليس كل الشعراء.

*** يبدو أن سيرتك الشعرية لا تظهر إلا في شعرك، وخصوصاً في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» وفي «جدارية»، وكأن لا سيرة لك مع أنك تحب قراءة السيَر! ما سر غياب سيرة محمود درويش وطغيان الشعر عليها؟**

- أولاً، ما يعني القارئ في سيرتي مكتوب في القصائد. وهناك قول مفاده: إن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو - بيوغرافية أو سير - ذاتية، علماً أن هناك نظرية تقول: إن القارئ لا يحتاج إلى معرفة سيرة الشاعر كي يفهم شعره ويتواصل معه. ثانياً، يجب أن أشعر بأن في سيرتي الذاتية ما يفيد، أو ما يقدم فائدة. ولا أخفيك أن سيرتي الذاتية عادية جداً.

*** على العكس، أجد أنها سيرة مثيرة جداً وصاخبة . . . فماذا عن طفولتك؟ ماذا عن أمك وأبيك؟ ماذا عن المنفى؟ . . .**

- لم أفكر حتى الآن في كتابة سيرتي.

*** هل تخاف هذه السيرة؟**

- لا. لا. لكنني لا أحب الإفراط في الشكوى من الحياة الشخصية ومشكلاتها. ولا أريد بالتالي أن أتبجّح بنفسي، فالسيرة الذاتية تدفع أحياناً إلى التبجح بالنفس، فيصوّر الكاتب نفسه وكأنه شخص مختلف. وقد كتبت ملامح من سيرتي في كتب نثرية مثل «يوميات الحزن العادي» أو «ذاكرة للنسيان» ولا سيما الطفولة والنكبة . . . لا أريد أن أكرر هذا الموضوع، وربما عندما أشعر بأن من الضروري أن أكتب سيرتي فسأكتبها. ربما عندما أنقطع عن كتابة الشعر.

* والدتك التي غنيتها في قصيدة «أمي» ماذا تمثل لك الآن؟

– إنها أمي. وهي ما زالت على قيد الحياة. أما الوالد فتوفي منذ عشر سنوات، وقد أصيب بضربة شمس في الحج.

* وكيف علاقتك الآن بوالدتك؟

– أنا ابنها المفضل، والسبب بسيط لأنني الابن الغائب. غبت عنها سنوات طويلة، ولكن كنا نلتقي قبل «الاغلاقات» من حين إلى آخر.

## 4

* ماذا تعني لك مقولة «عرب ١٩٤٨» ولماذا يُسمى الفلسطينيون بـ «عرب ٤٨»؟ وأنت كنت منهم؟

– أنا منهم، أجل. ولدت في قرية تدعى «البروة»، ثم انتقلنا كعائلة إلى لبنان خلال حرب ١٩٤٨. شُرّدنا وهُجّرنا. اضطررنا إلى الهروب مع أهل القرية إلى شمال فلسطين ثم إلى لبنان، وأول قرية لبنانية أتذكرها هي رميش، ثم سكنا في جزين في البداية، إلى أن هبط الثلج في الشتاء.

وفي جزين شاهدت للمرة الأولى في حياتي شلالاً عظيماً. وقبل سنتين زرت جزين ولم أجد الشلال. ثم انتقلنا إلى الناعمة قرب الدامور. وأتذكر الدامور في تلك الفترة جيداً: البحر وحقول الموز...

كنت في السادسة من عمري، لكن ذاكرتي قوية، وعيناي ما زالتا تسترجعان تلك المشاهد. كنا نتصرّف وكأننا سياح... فنحن خرجنا من القرى كي يتمكّن جيش الإنقاذ العربي من مواصلة الحرب وتحرير الأراضي. وكنا ننتظر انتهاء الحرب لنعود إلى قرانا.

لكن جدي وأبي عرفا أن المسألة انتهت، فعدنا متسللين مع دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية

إلى شمال الجليل. وقد بقينا لدى أصدقاء إلى أن اكتشفنا أن قريتنا «البروة» لم تعد موجودة. فالعودة إلى مكان الولادة لم تتحقق. عشنا لاجئين في قرية أخرى اسمها دير الأسد في الشمال. كنا نسمى لاجئين، ووجدنا صعوبة بالغة في الحصول على بطاقات إقامة، لأننا دخلنا بطريقة غير شرعية، فعندما أجري تسجيل السكان كنا غائبين. وكانت صفتنا في القانون الإسرائيلي: «الحاضرون - الغائبون»، أي أننا حاضرون جسدياً ولكن بلا أوراق. صودرت أراضينا وعشنا لاجئين.

*** ولكن أين كانت نشأتك؟**

- أنا نشأت في حيفا، بعدما انتقلت العائلة إلى قرية أخرى اسمها «الجديدة» بنى أبي فيها بيتاً. وفي حيفا عشت عشر سنين، عملت محرراً في جريدة «الاتحاد»، وكنت ممنوعاً من مغادرة حيفا مدة عشر سنوات.

كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية. كان ممنوعاً عليّ طوال السنوات العشر أن أغادر مدينة حيفا. ومن العام ١٩٦٧ لغاية العام ١٩٧٠ كنت ممنوعاً من مغادرة منزلي، وكان من حق الشرطة أن تأتي ليلاً لتتحقق من وجودي. وكنت أعتقل في كل سنة وأدخل السجن من دون محاكمة. ثم اضطررت إلى الخروج.

*** إلى أين خرجت حينذاك؟**

- إلى موسكو.

*** سنعود إلى الكلام عن مدن محمود درويش. ولكن أسألك مرة أخرى: لماذا كنتم تسمّون عرباً وليس فلسطينيين؟ ولماذا ما زالت هذه التسمية قائمة حتى الآن؟**

- الإسرائيليون سمّونا عرباً، والعرب سمّونا فلسطينيين. لماذا عرب؟ للتمييز بيننا وبين اليهود، ولمحو هويتنا الحقيقية. والفلسطينيون للأسف لهم أسماء عدة: عرب ١٩٤٨، فلسطينيو ١٩٤٨، فلسطينيو ١٩٦٧، فلسطينيو ١٩٩٣ أو فلسطينيو أوسلو... أي أن عندنا أرقاماً، وأننا «محقّبون» جيداً.

*** هل ما زلت على تواصل مع ثقافة الداخل؟**

– بمقدار ما يتاح لي من اتصال بالإنتاج الثقافي والإبداعي.

*** لماذا نحسّ أن ثقافة الداخل يشوبها بعض «الفوات» عربياً وبعض الاغتراب؟**

– هذه قضية تحتاج إلى قراءة خاصة.

*** ما رأيك بالأدب العربي المكتوب باللغة العبرية، خصوصاً أن ثمة أسماء، ولو قليلة، لمعت في هذه اللغة؟**

– لم أقرأ من هذا الأدب إلا رواية مهمة هي «أرابيسك» للكاتب انطون شماس. الآن هناك ما يشبه «الموضة»، وهناك أيضاً روائيون وشعراء شباب وجدد اختاروا العبرية للكتابة. ربما تسعى هذه البادرة إلى الاندماج الثقافي في المجتمع الإسرائيلي. هذا لدى بعضهم. ولدى البعض الآخر قد يكون هذا الخيار نوعاً من المقاومة الثقافية باللغة نفسها. هكذا يقول هؤلاء. وقد يحسن البعض، بسبب تكوينهم ونشأتهم عبرياً، التعبير باللغة العبرية أفضل من العربية. هناك تفسيرات عدة. ولكن هذا خيار لدى أقلية محدودة، ويعبر عن أزمة هوية.

*** هناك أصوات شعرية وروائية إسرائيلية مهمة، كما يظهر لنا من خلال الترجمات الأجنبية والعربية، كيف ترى إلى هذا الأدب؟ هل يجب علينا أن نقرأه كأدب عدوّ من خلال موقف سلبي مسبق؟**

– بصراحة، لم أعد أطلع في السنوات الأخيرة على الأدب العبري مثلما كنت أطلع عليه في السابق، عندما كنت أعيش هناك. انقطعت صلتي بهذا الأدب. ولكن هناك أسماء مكرّسة في أوروبا وأميركا، وهي تترجم في الوقت الذي تكتب فيه. ففي وزارة الخارجية الإسرائيلية مكتب لترجمة الأدب العبري إلى اللغات الأجنبية. والدولة الإسرائيلية تشرف بنفسها على تسويق الأدب العبري عالمياً. وهذا يدل على الصلة بين المؤسسة والأدب.

أمّا أن نقرأه أو لا نقرأه فهذا أمر آخر. وأود أن أشير إلى أن سيدة إسرائيلية أسست داراً لنشر الأدب العربي مترجماً إلى العبرية، وترجمت حنان الشيخ، وإلياس خوري، ومحمد شكري وقصائد لي وآخرين.

بعض الكتّاب العرب رفضوا أن يُترجموا إلى العبرية، بينما الإسرائيليون لا يحتاجون إلى إذن خطي لكي يترجموا. فأنا تُرجم الكثير من شعري إلى العبرية من دون أن أُستأذن. وفي المحصلة تبيّن أن الكتّاب العرب لا يريدون أن يقرأهم الإسرائيليون، وأن الإسرائيليين غير معنيين بقراءة الأدب العربي. فالفجوة في العلاقة بين الطرفين ما زالت قائمة، وما زال كل طرف يقرأ الآخر من باب: اعرف عدوك.

لم نصل بعد إلى قراءة بعضنا بعضاً قراءة أدبية صرفاً، أو للمتعة الأدبية، والشروط التاريخية لا تسمح لنا بذلك. إنهم لا يجدون متعة في قراءتنا، ولا نجد نحن بدورنا متعة في قراءتهم. وهذا الأمر يندرج في سياق الصراع المستمر.

*** ولكن لك قراء إسرائيليون كثيرون!**

– لا أعرف إن كانوا كثيرين. لكنني أُقرأ من باب الاطلاع على الوضع السوسيولوجي الفلسطيني وعلى سيكولوجية الشعب الفلسطيني. وأكاد أقول: إنني أُقرأ، أيضاً، قراءة أمنية من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك اليساريون الذين يقرأونني كنوع من التعبير عن التعاطف مع حقوق الفلسطينيين. أما أن أُقرأ قراءة أدبية محضة فلا أعرف، بل قد أشك في ذلك.

*** هناك بعض المسؤولين يقرأون شعرك!**

– مثل من؟

*** شارون! وذلك الوزير الذي سبب مشكلة كبيرة.**

– الضجة الكبرى سببها الوزير الإسرائيلي سريد، وهو من حزب «ميريتس»، عندما أدرج بعض قصائدي في المدارس. لم تكن القراءة إلزامية بل اختيارية، وكما أن من حق الطالب أن يطلع على الشعر البولندي، والهولندي، والفرنسي، يحق له أن يطلع على الشعر الفلسطيني أو

العربي. والأمر يتوقف على رغبة المعلم والطالب معاً.

والمسألة من أولها إلى آخرها لم تكن تستحق تلك الضجة، وكادت الحكومة الإسرائيلية تسقط، والفرق كان في ثلاثة أصوات. حينذاك سألتني إحدى الصحف الإسرائيلية فقلت: كنت أعتقد أنكم دولة تحترمون أنفسكم إلى حد أنكم تسقطون الحكومة لأسباب داخلية سياسية، ولكن ليس لأسباب شعرية، كنت أعتبر أنكم أقوى من ذلك. الوزيرة الجديدة وهي من حزب «ليكود» ألغت للتو قصائدي من البرنامج.

أما ما قاله شارون عن شعري فقاله بعدما خرج كلامه عن سياقه. سئل شارون في مقابلة صحافية عما يقرأ، فقال: انه يقرأ رواية لكاتب إسرائيلي. فقال له الصحافي: إن هذا الكاتب يساري ويكرهك، فقال له شارون: إنني أميز بين الإبداع والسياسة، صحيح أنني ضد أفكاره، وهو ضد أفكاري، لكنني مستمتع بروايته. وأضاف: أنا أقرأ حتى محمود درويش، وأنا معجب بديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» لأن هذا الإعجاب قادني إلى الإعجاب بتعلق الشعب الفلسطيني بقضيته وأرضه. في هذا السياق جاء كلام شارون.

*** هل تجوز المقارنة برأيك بين الشعر الإسرائيلي الحديث، والشعر الفلسطيني الحديث مثلما فعل أحد الباحثين الفلسطينيين في «الداخل»؟**

– من حيث المبدأ، أكاديمياً أو ثقافياً، قد يكون من الممكن المقارنة بين شعرين مكتوبين بلغتين مختلفتين، ومن وجهتي نظر متضادتين، على أرض واحدة. وقد تغري المقارنة هنا بالدراسة. ولكن لا أعرف أي منهج يمكن أن يعتمد، وأي موضوع يمكن تناوله: الصراع على الهوية، الصراع على الذاكرة. . .؟

يمكن إجراء مقارنة بين علاقتين مختلفتين مع الأرض. وثمة بين الشعر الفلسطيني، والشعر الإسرائيلي حالة من الصراع، صراع في اللغة حول من يمتلك المكان واللغة وحول مَن يسيطر على موضوع المكان أفضل من الآخر.

– عندما تقرأ شاعراً إسرائيليا يتغنى بأرض فلسطين، ماذا يكون شعورك؟

– يأخذني شعوري إلى أن الصراع بيننا ليس عسكرياً فقط، نحن مدفوعون إلى صراع

ثقافي عميق. مثلاً هناك شاعر إسرائيلي كبير أحب شعره هو يهودا عميحاي، لم يدع مكاناً في فلسطين، وهو يسميها أرض إسرائيل، إلا وكتب فيه قصائد، وبعضها جميل جداً، وتحرج الشاعر الفلسطيني حقاً.

تحرجه في أي معنى؟ الشاعر الفلسطيني لم يشعر يوماً بأنه محتاج إلى تقديم براهين على حقه بالمكان، وعلاقته بالأرض تلقائية وعفوية ولا تحتاج إلى أي ايديولوجيا أو تبرير. الشاعر الإسرائيلي الذي يعرف كيف تمّ مشروعه وماذا كان قبل إسرائيل، والذي يعرف أيضاً أن هذا المكان له اسم آخر، وسابق هو فلسطين، يبدو هذا الشاعر في حاجة إلى شحذ كل طاقته الإبداعية من أجل امتلاك المكان باللغة كجزء مكمل للمشروع الاستيطاني.

وبالتالي، فهذه المسألة مخيفة فعلاً: من يكتب المكان في شكل أجمل يستحق المكان أكثر من الآخر؟ قد يكون هناك شعب لا شعراء له، فهل يكون من حق الآخر أن يحتله؟ الجدارة الأدبية لا تعطي حقاً للسلاح في أن يملك شرعيته. هناك مسائل صعبة. كأن تقول: إن صاحب الحق الأكبر هو صاحب التعبير الأجمل.

طبعاً يحاولون في إسرائيل، دائماً، تجريد الشعب الفلسطيني من قدراته الإبداعية لكي يقولوا إنهم جاؤوا إلى أرض شعبها غير متحضر وغير متمدن، وإنهم يحملون رسالة تحضير وتحديث أي رسالة كولونيالية.

كيف يكون ردّي على شارون مثلاً: عوض أن يحسد الفلسطينيين على العلاقة بأرضهم، يستطيع أن يشفي نفسه من هذا الحسد بأن ينسحب من أرضهم. ولكن من جهة أخرى، إن الشعر الفلسطيني بحسب مقولة شارون، استطاع أن يخترق الحصار السياسي والتاريخي.

*** كيف تصف نفسك الآن، كمواطن فلسطيني؟**

– أنا الآن في فلسطين، مواطن فلسطيني، محاصر بكل شروط الاحتلال، والحصار، والعزلة التي تفرضها إسرائيل، وأدافع عن حقنا في امتلاك مستقبل أفضل على أرض أوسع، مع الاحتفاظ بحريتنا في أن نحلم بشيء يبدو مستحيلاً مثل العدل والسلام والتحرر.

لا استطيع أن أتكلم عن فلسطين في هذه اللحظة إلا بكثير من الإحباط. ففلسطين تتناقص جغرافياً، مع أنها لا تزال في مكانها، لكن الواقع الإسرائيلي يقضمها كل يوم، ويحيط ما يريده

أن يكون لنا وطناً نهائياً بالأسوار والجدران. فلسطين تتناقص أيضاً في مدى مشاركة العالم في الدفاع عن حقها بالضغط على دولة ينظر إليها العالم بأنها فوق القانون، ويعاملها كقيمة أخلاقية غير قابلة للمحاسبة.

والعالم العربي المحيط بفلسطين يتعرّض أيضاً للمزيد من الاحتلال، أي انه «يُفلسطن» في شكل أو في آخر. صورة المستقبل القريب غير مشعّة إذا نظرنا إليها من منظور الحاضر. وللأسف، المستقبل القريب أكثر وضوحاً مما ينبغي، لأن معالم الحل الإسرائيلي محددة ومعروفة: أن نعيش في كانتونات تثبت أن الأبارتهايد، أو التمييز العنصري، ينتهي في بلد ويبدأ في بلد آخر.

والبعد العربي للقضية الفلسطينية معرّض أيضاً للاحتلال والتهديد. فكل ما حولنا وما فينا يشير إلى الحزن والغضب معاً. والإسرائيليون يعطون للنكبة عمراً جديداً، إنهم يريدون للنكبة أن تستمر وان تتناسل، وكأن حرب ١٩٤٨ ما زالت، كما يقول الإسرائيليون، مستمرة. واستمرارها يعني شعورهم بأنهم لم ينتصروا تماماً، أي أنهم في حاجة إلى انتصار جديد.

لكنّ هذا لا يعني أن الفلسطينيين تخلّوا عن حقهم، بل على العكس. تجربة الشعب الفلسطيني في علاقته بأرضه تعني انه شعب غير قابل للخروج من التاريخ، ولا من الجغرافيا كما يحاول الإسرائيليون أن يفعلوا. ضاقت الخيارات على الشعب الفلسطيني ولم يبق أمامه سوى خيارين، إما الحياة وإما الحياة. ومن حقه أن يدافع عن نفسه، وأول سلاح هو: أن يحافظ على ذاته وحقه وهويته، وثانياً: أن يلجأ إلى الوسائل التي تحفظ صورته الإنسانية والوطنية ولا تمدّ المحتل بما يريد لها من تشويش واضمحلال.

مقاومة الاحتلال ليست حقاً فلسطينياً، فقط، بل هي واجب، والمقاومة تتخذ أشكالاً متعددة، منها: الصمود وعدم القبول بالمقترحات الإسرائيلية التي تعني إلغاء الذات الفلسطينية، والبحث عن وسائل نضالية تخدم المصلحة الوطنية العليا.

*** هل من علاقة لك بالسلطة الفلسطينية؟**

- رسمياً، لا علاقة لي بأي سلطة، ولكن على المستوى الشخصي، علاقتي ممتازة مع رئيس السلطة، ورئيس الحكومة، ومعظم الوزراء. ومهما كان هناك من مشكلات داخلية، فما يجمع الفلسطينيين الآن هو السؤال الوطني، أكثر من أي سؤال داخلي.

لكن ذلك لا يعني أن نغضّ النظر عن المشكلات الداخلية. والقضية الأساسية هي كيف نحل المشكلة الوطنية، وهي مشكلة الاحتلال. لا أمارس دوراً سياسياً بل أمارس دوراً ثقافياً. وينتابني شعور بالغربة، إلا أن واجبي الوطني يناديني كي أكون هناك. وهذا أضعف الإيمان. أنا، إذاً، هنا وهناك، وأشعر بحزن وإحباط.

*** عندما تكون في رام الله، هل تشعر بأنك فعلاً في وطنك فلسطين، أم أن وطنك استحال بقعة ما في ذاتك، وشعرك، وذاكرتك؟**

– شعوري خجول جداً، ولغتي خجولة. لا أشعر كثيراً بأنني في الوطن. أشعر بأنني في سجن كبير مقام على أرض الوطن وكأنني لم أتحرر من منفاي. فمن كان يحمل الوطن في المنفى ما زال يحمل المنفى في الوطن. والحدود ملتبسة جداً، بين مفهومي الوطن والمنفى. الحرية شرسة جداً وجميلة جداً، ويجب أن نبقى أسرى لها. وفي هذا الأسر، أسر الحرية نستطيع أن نتحرر.

المجازات كثيرة هناك، والاستعارات كثيرة، والحدود بين الأشياء مختلطة. لا تعرف أحياناً حدود المعنى، وأحياناً تبحث عن المعنى ولا تجده. ولكن أهم أمر ألا نسقط الوطن من يدنا ولا من مخيلتنا. تعرضنا كثيراً لمحاولة الوقيعة بيننا وبين هذه البلاد. فالإسرائيليون يقيمون الجدران ليس بيننا وبينهم فحسب، ولكن بيننا وبين أنفسنا، بيننا وبين ذواتنا، لكنهم محتاجون إلى إقامة أسوار أخرى بين التاريخ والخرافة، بين الأسطورة والواقع، وهذا ما لا يفعلونه. إنهم متمترسون وراء أسطورة مسلحة برؤوس نووية. لم نسمع في التاريخ عن أساطير تتسلّح بهذا السلاح الفتاك.

*** كيف ترى إلى العمليات الاستشهادية، أو الانتحارية، التي تقوم بها بعض المجموعات الفلسطينية الأصولية؟**

– هذا سؤال يتأرجح بين الإحساس بالمسؤولية والبعد الأخلاقي. من حق الفلسطينيين أن يقاوموا الاحتلال بوسائل تخدم قضيتهم. ولكن يجب أن يكون الفلسطينيون حريصين على التفوّق الأخلاقي للضحية، وأن يميزوا بين صورتهم وحقهم في العدالة وصورة المحتل. تحفظي الشديد هو على العمليات التي تمسّ المدنيين مما قد يقلّص الفارق بين الصورتين، فنصبح نحن والإسرائيليين كأننا جيشان في حرب. الاستشهادي يقدم حياته. ولا نستطيع أن نحاكم

استشهادياً يهاجم موقعاً عسكرياً، ولكن نستطيع أن نقول له: إن مهاجمة مطعم أو دار سينما لا تخدم قضيته ولا صورته.

*** كيف تستعيد صورة الرئيس ياسر عرفات بعد مضي سنة على رحيله؟**

– أريد أن أرى ياسر عرفات وقد رفض الغياب. أريد أن أراه رمزاً، ونحن محتاجون إلى الرموز، رمزاً لتاريخ شعب وتحولات هذا الشعب من الغياب الكامل إلى لاجئين، فإلى مقاتلين، فإلى مؤسسي مشروع وطني وثقافي، ثم إلى حضور كثيف في خريطة العالم.

ياسر عرفات من الذين استطاعوا أن يعيدوا اسم فلسطين إلى الوعي العالمي. قدّم كل حياته للقضية، ولم يعش لنفسه أبداً. أريد أن أرى هذه الصورة باقية. نفتقد عرفات لكننا لا نريد عرفات آخر. وأنا من الذين يقولون إننا لا نحتاج إلى عرفات آخر. لا نحتاج إلى رمزية عالية، نحتاج الى مديرين جيدين.

كان عرفات يتمتع بمزايا لا يمكن أن تُورث وأن تُورّث. ومن الصعب أن نستنسخ شخصية مثله، وهذه الشخصية أنهت دورها ولم تعد قابلة للاستعادة. لكن تاريخه هو القابل للاستعادة، وكذلك تضحياته. انه سجل مضيء في ذاكرة الفلسطينيين. لكننا لسنا في حاجة إلى عرفات جديد.

*** يقول إدوارد سعيد إنك لعبت دوراً سياسياً في منظمة التحرير، مضيفاً عبارة «على مضض». ماذا تعني لك هذه العبارة، مع أنك كنت شديد القرب من عرفات، مستشاراً وعضواً في اللجنة التنفيذية للمنظمة؟**

– «على مضض» تعني أنني لم أرغب، بيني وبين نفسي، في أن أكون عضواً في القيادة الفلسطينية. كنت أفضل أن أبقى في مجالي الحيوي فلا أحتل موقعاً يتعارض مع نزعات الشاعر الخاصة. كوني عضواً في اللجنة التنفيذية تسبّب في تأويلات مبالغ فيها لما أقول أو أكتب، وكأن هناك شعراً رسمياً أو مقالات رسمية. وهذا بعيد كثيراً عن طبيعتي وعن حقيقة كتابتي الشعرية.

ثم إنني لا أصلح للعمل الرسمي، والإداري، والاجتماعات الطويلة، والسهر الطويل، والزيارات الرسمية، والسفر المضني. لقد انتخبت وأنا غائب، سمعت الخبر في الراديو، وكنت

في النورماندي في فرنسا فبكيت. وأول مقال كتبته حينذاك عنوانه «قبل كتاب الاستقالة». لكن خضوعي لضغوط معنوية وأخلاقية عالية جعلني أمتثل لهذه العضوية لفترة محددة، نحو خمس سنوات. وأقول مازحاً: إن من حسنات أوسلو أنها أتاحت لي الفرصة للاستقالة من اللجنة التنفيذية.

* ماذا عنى لك خروجك من المنظمة عام ١٩٩٣؟

- شعرت بسهولة التنفس، مثل شخص أطلق سراحه.

* سياسياً؟

- لا، شخصياً. شخصياً، شعرت أنني بت أستطيع أن أنصرف إلى همومي الخاصة، إلى حياتي، إلى شعري، والى عشوائيتي، أو فوضاي. صحيح أن في الإنسان أكثر من شخصية، وأن فيّ السياسيّ والشاعر والكاتب، لكن طبيعة التعبير عن كل شخصية تختلف. طبيعة السياسي تختلف عن طبيعة الشاعر، ثم إن لهما لغتين مختلفتين، من دون أن يعني ذلك أن الشاعر متخلٍّ عن السياسة. فالسياسة فينا، والسياسة تعني في وضعنا الفلسطيني أن نكون منتمين إلى قضية وطنية.

لا يستطيع الشاعر أن يتخلى عن السياسة التي فيه. لكن طبيعة التعبير عن العلاقة هي التي تختلف. أما على المستوى السياسي فكنت حائراً. قرأت نص اتفاق أوسلو قبل أن يذاع، وعندما علمت بأنه وقّع بالحروف الأولى، قدمت استقالتي، وخضعت استقالتي لتأويلات كثيرة، ومجحفة، وظالمة، وبعضها غير أخلاقي.

وكنت من الخلقية حتى أنني لم أقل لماذا، كل ما قلته: إننا مقبلون على مغامرة لا أريد أن أكون جزءاً منها، وكانت هناك، للأسف، تفسيرات مزرية. مع ذلك، عندما قبلت المؤسسة الفلسطينية هذه الصيغة، وأصبحت هي التي تمثل السياسة الرسمية الفلسطينية، قلت: إنني لا أستطيع أن أرفضها في المطلق، مرتاح الضمير، ولا أن أقبلها أيضاً، مرتاح الضمير. لذلك كان وضعي هو وضع المتحفظ والممتنع، وليس وضع الذي سيعارض. كان في قلبي نداء ما يقول إنه قد ينتج عن ذلك شيء، خصوصاً أن هذا المشروع جاء بعد محاصرة سياسية خانقة لمنظمة التحرير في أعقاب

حرب الخليج، وانعدام الخيارات أمامها.

كنت حائراً بين قلبي وعقلي، العقل كان يقول لي: إن هذا الاتفاق لن يؤدي إلى حل، ولن يؤدي إلى سلام حقيقي ولا إلى دولة. فنص الاتفاق غامض/ والمرحلة الانتقالية معدومة الربط نهائياً، وليس لدى إسرائيل أي التزام بالانسحاب، وليس هناك من تسمية للأرض المحتلة بأنها محتلة.

ولكن، كنت أتمنى أن يكون فهمي مخطئاً، كنت أتمنى ألا يكون الذين قبلوا على خطأ، ففي خطأي مصلحة للجميع. ولكن للأسف الشديد، كانت النتائج أسوأ مما تصورت. لقد انتقلنا من منفى إلى سجن كبير. وعرفات قضى سنوات في زنزانة، في غرفة. أين آفاق أوسلو؟ ما هي هذه الآفاق؟ ومع ذلك، رضي القتيل ولم يرضَ القاتل.

*** هل كان من حل آخر في رأيك؟**

– هذا ما يحير فعلاً. كان من الممكن الوصول إلى اتفاق آخر. لو عرف عرفات، والمنظمة، مدى حاجة إسرائيل إلى اتفاق ما لكي تنفتح بوابة العالم العربي أمامهم، لكانت مكافأتنا كحراس للبوابة أفضل وأكبر. ليتنا صبرنا أكثر، لو طلبنا مثلاً فك الاستيطان من غزة كنا سنحصل عليه. لكن الاستعجال كان يحجب القراءة الدقيقة للنصوص.

*** ما أجمل خطاب كتبته لعرفات؟**

– عرفات يقول: إن أجمل نص كتبته له هو نص إعلان الدولة. وأعتقد شخصياً أن أجمل نص كتبته خطاب ألقاه عرفات في مؤتمر لليونسكو عام ١٩٩٦. والمفارقة أنني كتبته بعد أوسلو. كنت حينذاك في باريس، وجاء عرفات وطلب مني أن أكتب النص وكان موضوعه فكرياً، حول مشكلات العالم... وفي الاجتماع كان رؤساء العالم موجودين، واستشهد أكثر من رئيس بالنص الذي قرأه عرفات، فقال لي «أرأيت كم أن خطابك جيد»، فقلت له: هذا أصبح خطابك أنت.

*** كتبت النص رغم اعتراضك على اتفاق أوسلو!**

- اختلافي مع عرفات حول موضوع أوسلو لم يمسّ العلاقة الشخصية التي جمعتني به. والدليل أنني ذهبت، أو عدت، إلى الوطن في شروط أوسلو.

*** والخطاب الشهير في السبعينات: «لا تسقطوا غصن الزيتون»؟**

- لا، لم أكتبه وحدي. كنا مجموعة وكتبناه معاً. لكن الصحافة ركّزت عليّ وكأنني أنا الذي كتبته.

*** قلت لي: إنك لم تخرج من البيت منذ ثلاثة أيام!**

- وأحياناً أبقى أكثر.

*** ماذا يعني لك البيت؟ ألا تشعر أحياناً بسأم ما، بوحدة ما... ؟**

- البيت يعني لي الجلوس مع النفس، ومع الكتب، ومع الموسيقى، ومع الورق الأبيض. البيت هو أشبه بغرفة إصغاء إلى الداخل، ومحاولة لتوظيف الوقت في شكل أفضل. ففي الستين يشعر المرء بأنه لم يبق لديه وقت طويل.

وشخصياً، أعترف بأنني أهدرت وقتاً طويلاً في ما لا يجدي، في السفر، في العلاقات، وغير ذلك. إنني حريص الآن على أن أوظف وقتي لمصلحة ما، أعتقد أنه أفضل، وهو الكتابة والقراءة. يشكو كثير من الناس من العزلة، أما أنا فإنني أدمنت العزلة، ربيتها وعقدت صداقة حميمة معها.

العزلة هي أحد الاختبارات الكبرى لقدرة المرء على التماسك. وطرد الضجر هو أيضاً قوة روحية عالية جداً. وأشعر بأنني إذا فقدت العزلة فقدت نفسي. أنا حريص على البقاء في هذه العزلة، وهذا لا يعني أنه انقطاع عن الحياة والواقع والناس... إنني أنظم وقتي في شكل لا يسمح لي بأن أنغمر في علاقات اجتماعية قد لا تكون كلها مفيدة.

*** لم تعد حياتك صاخبة سياسياً مثلما كانت من قبل؟**

- الصخب لا أستطيع أن أتحرر منه. مصيرنا الوطني والإنساني يعذب النفس، ويعذب الفكر.

ونحن الآن في لحظة تاريخية يسود فيها، لا أريد أن أقول، قانون الغاب، ولكنه استبداد كوني لا يصيبنا وحدنا، بيد أننا نشعر به أكثر من سوانا، لأننا نحن الأضعف الآن في العالم. ولدينا أزمة حضور، وأزمة علاقة بتاريخنا ومستقبلنا.

والأخطر هو أزمة العلاقة بالمستقبل. من هنا، فهذا الصخب قوي جداً، ولكن يجب ألا نرد عليه بصخب كتابي. فأنت لا تستطيع أن تصارع الصخب بصخب لغوي، فالصخب المادي أقوى من الصوت الذاتي. عليك أن تقاوم هذا الصخب بنقيضه، بل بلغة أهدأ، وبالتأمل، وبارتباط أعلى بالحياة، وبتمجيد جماليات الحياة، وبالبحث عن الطاقة الكامنة في النفس البشرية... هكذا تستطيع أن تسمع صوتك. فالصخب الخارجي العالي يستطيع أن يبتلع صوتك. إنني أقاوم الصخب بالسكينة.

## 5

*** قلت مرة، إن «البيت أجمل من الطريق إلى البيت»؟ هل يذكرك هذا القول بكلام الشاعر الألماني هولدرلن عن «العودة إلى البيت»؟**

- كثيرون من الشعراء منذ هوميروس كتبوا عن ثنائية الطريق والبيت. كنت دوماً أميل إلى تمجيد الطريق، والطريق بؤرة أساسية في الرؤية الشعرية والصوفية. هذه الثنائية تتناوبها أوليات مختلفة. عندما كنت خارج الوطن، كنت أعتقد أن الطريق سيؤدي إلى البيت، وأن البيت أجمل من الطريق إلى البيت.

ولكن عندما عدت إلى ما يُسمى البيت، وهو ليس بيتاً حقيقياً، غيّرت هذا القول، وقلت: ما زال الطريق إلى البيت أجمل من البيت، لأن الحلم ما زال أكثر جمالاً، وصفاء، من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم. الحلم يتيم الآن. لقد عدت إلى القول بأولوية الطريق على البيت.

*** إنها حالة عوليس، إذاً؟**

أجل، حالة عوليس الذي لم يجد نفسه، ولا ما كان يتوقع، ولم يجد كذلك بينيلوب. وبحسب

الحالة الراهنة عدت شعرياً إلى التأمل أكثر في الدرب، والسبب بسيط، لأنني لم أجد البيت.

*** متى توطدت علاقتك القوية بالبيت؟ في أي مرحلة من حياتك؟**

- علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى، أو في الشتات. عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميميته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحوّل إلى صبوة، والى مشتهى، وكأنه هو الغاية القصوى من الرحلة كلها. المنفى هو الذي عمّق مفهوم البيت والوطن، كون المنفى نقيضاً لهما. أما الآن، فلا أستطيع أن أعرّف المنفى بنقيضه، ولا الوطن بنقيضه، الآن اختلف الأمر، وأصبح الوطن والمنفى أمرين ملتبسين ومتداخلين.

*** أي بيت أحببت خلال منفاك؟ وهل من علاقة بين البيت والمدينة التي تكون فيها؟**

- لا شك في هذه العلاقة. فالبيت لا ينفصل عن محيطه. بيت في حيفا يختلف عن بيت في باريس، أو القاهرة، أو بيروت. نوافذ البيت مفتوحة على أصوات الخارج. أما البيت المجازي الذي يخلقه الشاعر لنفسه فإنما هو بيت داخلي يخترعه الشاعر نفسه. إنه عبارة عن بيت شعري. هكذا يتحول البيت إلى بيت شعر، وبيت الشعر يصبح مسكناً، أو مأوى. لذلك أحب كثيراً عثور العرب على كلمة واحدة ذات معنيين: البيت أي المنزل، والبيت الشعري، وهذا تطابق جميل.

*** أول بيت سكنته بعد خروجك من فلسطين، أين كان؟**

- أول رحلة لي خارج فلسطين كانت إلى موسكو. وكنت طالباً في معهد العلوم الاجتماعية، ولكن لم يكن لي هناك بيت في المعنى الحقيقي. كان غرفة في مبنى جامعي.

*** كم أقمت في موسكو؟**

- سنة. وكانت موسكو أول لقاء لي بالعالم الخارجي. حاولت السفر قبلاً إلى باريس، لكن السلطات الفرنسية رفضت دخولي إلى أرضها. كان هذا في العام ١٩٦٨. كانت لديّ وثيقة إسرائيلية لكنّ الجنسية غير محددة فيها. الأمن الفرنسي لم يكن مطلوباً منه أن يفهم تعقيدات

القضية الفلسطينية. كيف أحمل وثيقة إسرائيلية، وجنسيتي غير محددة فيها، وأقول لهم بإصرار: إنني فلسطيني. أبقوني ساعات في المطار، ثم سفّروني.

*** هل أحببت موسكو؟**

- كانت أول مدينة أوروبية، وأول مدينة كبيرة أعيش فيها. طبعاً، اكتشفت معالمها الضخمة ونهرها، ومتاحفها، ومسارحها... تصور ما يكون رد فعل طالب فتيّ ينتقل من إقامة محاصرة إلى عاصمة ضخمة! تعلمت الروسية قليلاً لأتدبر أموري الشخصية. لكن اصطدامي بمشكلات الروس، يومياً، جعل فكرة «فردوس» الفقراء التي هي موسكو، تتبخر من ذهني وتتضاءل. لم أجدها أبداً جنة الفقراء، كما كانوا يعلّموننا.

*** هل فقدت فكرتك المثالية عن الشيوعية في تلك اللحظة؟**

- فقدت الفكرة المثالية، لكنني لم أفقد ثقتي بالماركسية أو بالشيوعية. كان هناك تناقض كبير بين تصوّرنا أو ما يقوله الإعلام السوفياتي عن موسكو، والواقع الذي يعيشه الناس، وهو مملوء بالحرمان، والفقر، والخوف. وأكثر ما هزّني لدى الناس هو الخوف. عندما كنت أتكلم معهم أشعر بأنهم يتكلمون بسرية تامة. وإضافة إلى هذا الخوف، كنت أشعر بأن الدولة موجودة في كل مكان بكثافة. وهذا ما حوّل مدينة موسكو من مثال إلى مدينة عادية.

*** إلى أين سافرت بعد موسكو؟**

- إلى القاهرة.

*** كم بقيت في القاهرة؟**

- بقيت سنتين هما ١٩٧١ و١٩٧٢.

*** كيف كانت حياتك في القاهرة؟**

- الدخول إلى القاهرة كان من أهم الأحداث في حياتي الشخصية. في القاهرة ترسخ قرار

خروجي من فلسطين وعدم عودتي إليها. ولم يكن هذا القرار سهلاً. كنت أصحو من النوم، وكأنني غير متأكد من مكان وجودي. أفتح الشباك، وعندما أرى النيل أتأكد من أنني في القاهرة.

خامرتني هواجس، ووساوس كثيرة، لكنني فتنت بكوني في مدينة عربية، أسماء شوارعها عربية، والناس فيها يتكلمون بالعربية. وأكثر من ذلك، وجدت نفسي أسكن النصوص الأدبية التي كنت أقرأها وأعجب بها. فأنا أحد أبناء الثقافة المصرية، تقريباً، والأدب المصري. التقيت بهؤلاء الكتّاب الذين كنت من قرائهم وكنت أعدّهم من آبائي الروحيين.

*** هل التقيت طه حسين قبيل وفاته؟**

– من سوء حظي أنني لم ألتقِ طه حسين، كان في وسعي أن ألتقي به، ولم يحصل اللقاء. وكذلك أم كلثوم لم ألتقِ بها. وحسرتي الكبرى أنني لم ألتقِ هذه المطربة الكبيرة. كنت أقول إنني ما دمت في القاهرة فلديّ متسع من الوقت لألتقي مثل هذه الشخصيات. التقيت محمد عبدالوهاب، وعبدالحليم حافظ وسواهما، والتقيت كبار الكتّاب مثل: نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وتوفيق الحكيم.

*** هل عملت في القاهرة؟**

– عيّنني محمد حسنين هيكل، مشكوراً، في نادي كتّاب «الأهرام»، وكان مكتبي في الطابق السادس، وهناك كان مكتب توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وبنت الشاطئ. وكان توفيق الحكيم في مكتب فردي ونحن البقية في مكتب واحد. وعقدت صداقة عميقة مع محفوظ، وإدريس، الشخصيتين المتناقضتين: محفوظ شخص دقيق في مواعيده، ومنضبط، يأتي في ساعة محددة، ويذهب في ساعة محددة. وكنت عندما أسأله: هل تريد فنجان قهوة أستاذ نجيب؟ كان ينظر إلى ساعته قبل أن يجيب، ليعرف إن كان حان وقت القهوة أم لا. أما يوسف إدريس فكان يعيش حياة فوضوية وبوهيمية، وكان رجلاً مشرقاً.

وفي القاهرة، صادقت أيضاً الشعراء الذين كنت أحبهم: صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازي، وأمل دنقل. كان هؤلاء من الأصدقاء القريبين جداً. وكذلك الأبنودي. كل الشعراء،

والكتّاب، الذين أحببتهم توطدت علاقتي بهم. والقاهرة كانت من أهم المحطات في حياتي.

*** هل كانت القاهرة منطلقك الشعري الثاني بعد انطلاقتك الأولى في الأرض المحتلة؟**

- نعم. ولكنني سأروي لك هذه الواقعة: عندما كنت في القاهرة راحت الصحافة العربية، وخصوصاً بعض الصحافة اللبنانية، تهاجمني. وخصّت مجلة «الحوادث» غلافها مرة لي قائلة: ليته يعود إلى إسرائيل. وراحوا يؤبنونني شعرياً معلنين أنني انتهيت كشاعر. قبل أن أكتب، حكموا على ما سأكتب. في القاهرة تمّت ملامح تحوّل في تجربتي الشعرية وكأن منعطفاً جديداً يبدأ.

*** ولماذا قامت هذه الحملة عليك؟**

- كان يُنظر إليّ عندما كنت في الأرض المحتلة كوني شاعر المقاومة. وبعد هزيمة ١٩٦٧ كان العالم العربي يصفق لكل الشعر، أو الأدب، الذي يخرج من فلسطين، سواء أكان رديئاً أم جيداً. اكتشف العرب أنّ في فلسطين المحتلة عرباً صامدين ويدافعون عن حقهم وعن هويتهم.

اكتسبت، إذاً، النظرة إلى هؤلاء طابع التقديس، وخلت من أي مساءلة أدبية عامة. هكذا أُسقطت المعايير الأدبية عن نظرة العرب إلى هذه الأصوات المقاومة بالشعر والأدب في الداخل. ومن القصائد المهمة التي كتبتها في القاهرة قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا»، ونشرت في صحيفة «الأهرام»، وصدرت في كتاب «أحبك أو لا أحبك».

*** ما هي المحطة الثانية عربياً في مسارك الشعري؟**

- إنها بيروت، بلا شك. فبعد القاهرة انتقلت إلى بيروت مباشرة. وأمضيت فيها نحو عشر سنوات إلى حين الخروج. عشت فيها من العام ١٩٧٢ إلى العام ١٩٨٢. حنيني إلى بيروت ما زلت أحمله حتى الآن. وعندي مرض جميل اسمه الحنين الدائم إلى بيروت. ولا أعرف ما هي أسبابه. وأعرف أن اللبنانيين لا يحبون مديح مدينتهم في هذا الشكل. ولكن لبيروت في قلبي مكانة خاصة جداً.

ولسوء حظي أنني بعد سنوات قليلة من سكني في بيروت، وهي كانت ورشة أفكار، ومختبراً لتيارات أدبية وفكرية وسياسية، متصارعة ومتعايشة في وقت واحد، لسوء حظي أن الحرب

اندلعت. وأعتقد أن عملي الشعري تعثر حينذاك.

*** لكنك كتبت قصائد جميلة في بيروت؟**

– أعتقد أن أجمل ما كتبت ديوان «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق». ولكن بعد اندلاع الحرب صار الدم، والقصف، والموت، والكراهية والقتل. . . كل هذه صارت تهيمن على أفق بيروت وتعكره. وبعض أصدقائي هناك ماتوا، وكان عليّ أن أرثيهم. وأول من فقدت هناك غسان كنفاني. وأعتقد أن الحرب الأهلية في لبنان عطلت الكثير من المشاريع الثقافية والفكرية التي كانت تجتاح بيروت. وانتقل الناس إلى جبهات مختلفة ومتناقضة ومتحاربة.

*** هل شعرت يوماً أنك طرف في الحرب اللبنانية؟**

– لا، أبداً. أنا منذ البداية كنت أعبّر لأصدقائي ومعارفي عن تشاؤمي من نتائج هذه الحرب. وكنت أطرح السؤال الآتي: هل كان في وسعنا ألا نُستدرج كفلسطينيين إلى هذه الحرب؟ كانت هناك أجوبة رسمية تقول إن دور الفلسطينيين في الحرب هو الدفاع عن النفس ومواجهة محاولة إقصائنا. ولكننا أخطأنا في بيروت عندما أنشأنا ما يشبه الدولة داخل الدولة.

*** هل أزعجك هذا الأمر؟**

– كثيراً. وكنت أخجل من اللبنانيين إزاء الحواجز التي كان يقيمها الفلسطينيون في الأرض اللبنانية، ويسألون اللبناني عن هويته. طبعاً، لكل هذه الأمور تفسيرات وتبريرات. ولكن كنت أشعر دوماً بالخجل. وكنت أطرح على نفسي أسئلة عدة حول هذه الأمور، حتى أمام أصدقائي المتحمسين للقضية الفلسطينية والحركة الوطنية.

ومن هذه الأسئلة: ماذا يعني أن ننتصر في لبنان؟ هذا سؤال كان يلح عليّ دوماً. ولنفترض أننا أنهينا الحرب وانتصرنا، فماذا يعني الانتصار هنا؟ أن نحتل لبنان ونتسلّم الحكم في لبنان؟ كنت متشائماً جداً. ولم أكتب عن الحرب اللبنانية إلا كتابة شبه نقدية.

*** لكنك أسست مجلة «الكرمل» في بيروت، وكأن لديك مشروعاً ثقافياً!**

- هنا المفارقة.

*** الوجود الفلسطيني في بيروت كان له بعد ثقافي وساهم في منح بيروت دلالة ثقافية عربية.**

- تستطيع أن تقول هذا الآن، بعدما وضعت الحروب أوزارها، الحروب الفلسطينية - اللبنانية، أو الحروب الأهلية... تستطيع من خلال رؤية محايدة أن تنظر إلى الآثار الايجابية للتفاعل الفلسطيني مع الحياة الثقافية اللبنانية، أو التفاعل اللبناني مع القضية الفلسطينية. هناك جوانب ايجابية فعلاً. هناك مركز الأبحاث الفلسطينية، مجلة «شؤون فلسطينية»، ومجلة «الكرمل» وسواها...

كنت أشعر بأن وجودي في بيروت سيطول، ولم أكن أشعر بالحرج وكأنني مقيم في شكل شرعي. ولكن أن أكون مقيماً في شكل إجباري ومضاد لرغبة اللبنانيين عبر تعايشهم القسري معنا، فهذا كان يزعجني.

وعندما خرجت القيادة الفلسطينية، والمقاتلون الفلسطينيون من بيروت لم أخرج. بقيت في بيروت أسابيع عدة. لم أتوقع أن الإسرائيليين سيحتلون بيروت. ولم أجد معنى لخروجي في السفن مع المقاتلين. ولكن في صباح ذات يوم، وكنت أسكن في منطقة الحمراء، خرجت لأشتري خبزاً، وإذا بي أشاهد دبابة إسرائيلية ضخمة. دخلت إسرائيل قبل الإعلان عن الدخول. حينذاك وجدت نفسي وحيداً أتجوّل في الشوارع ولا أرى سوى الدبابات، والجنود الإسرائيليين، ورجالاً ملثمين. قضيت فعلاً أياماً صعبة جداً، ولم أكن أعرف أين أنام.

*** هل بقيت في الحمراء؟**

- لا. قمت بحيلة. كنت أنام خارج البيت في مطعم، وأتصل بجيراني لأسألهم إن كان الإسرائيليون سألوا عني. إذا قالوا: نعم جاؤوا، فكنت أدرك أنهم لن يأتوا مرة أخرى، فأذهب إلى بيتي، أستحم، وأرتاح، ثم أعود إلى المطعم، إلى أن حصلت الكارثة الكبرى وهي مجزرة صبرا وشاتيلا. عند ذاك، تيقنت من أن بقائي هناك ضرب من العبث والطيش.

* وكيف خرجت؟

- رتّبت الأمر مع السفير الليبي في بيروت حينذاك، فهو كان في مقدوره أن يأخذني من منطقة الأشرفية التي كانت «الكتائب» تسيطر عليها، إلى سورية. ولكن كان عليه أن يجد طريقاً ليأخذني من بيتي إلى مدخل الأشرفية. اتفقنا مع ضابط لبناني أوجد لنا شارعاً كان يمر به الرئيس الراحل شفيق الوزان، وكان هناك اتفاق بين الإسرائيليين والحكومة على ألا يتعرضوا لهذا الشارع.

وفعلاً، سلكنا هذا الطريق وخرجنا من بيروت. وعندما وصلنا إلى طرابلس، ذهبنا إلى مطعم لنأكل السمك بعدما مللنا أكل المعلبات. وبعدما دخلت الحمّام لأغسل يديّ، نظرت إلى المرآة فرأيت أنفاً عليه نظارتان. لم أعرف صاحب هذا الوجه لثوانٍ. كأنني كنت أنظر إلى وجه آخر.

وعندما وصلت إلى دمشق أقمت هناك أسبوعاً. وكان حصل حادث طريف جداً على الحدود السورية - اللبنانية. فالضابط اللبناني على الحدود الذي طلب أوراقي، وكنت أحمل جواز سفر تونسياً ديبلوماسياً، وجد أن إقامتي قد انتهت، وهذه مخالفة قانونية. قلت له: صحيح، ولكن ألا تسمع الأخبار؟ ألا تعرف أن ما من سفارات أو دوائر تعمل؟

* إلى أين سافرت من دمشق؟

- إلى تونس. وكانت زيارة، ورأيت خلالها الرئيس عرفات والإخوان في مشهد تراجيدي. رأيت كل الثورة الفلسطينية تقيم في فندق على شاطئ بحر. كان المشهد مؤلماً جداً ويستدعي كتابة رواية عن هذا المصير. لكن عرفات سرعان ما أعاد بناء مؤسسته. وقال لي للحين: واصل إصدار «الكرمل». كان مهتماً حتى بالجانب الثقافي. فقلت له: أين أصدرها؟ قال لي: حيث تشاء، في لندن، في باريس، في قبرص...

ذهبت إلى قبرص كي أرتب شؤون الرخصة. وصدرت «الكرمل» من قبرص فيما كنت أنا أحررها في باريس، وأطبعها في نيقوسيا، وكان معاوني الكبير هو الشاعر سليم بركات.

* كم دامت إقامتك في باريس؟

- نحو عشر سنوات، ولكن في شكل متقطع، إذ كنت أسافر باستمرار. وكنت هكذا قريباً

من منظمة التحرير في تونس.

*** كيف كان انطباعك عن باريس؟**

- كانت باريس عبارة عن محطة أكثر منها إقامة أو سكناً.

*** هل ساهمت باريس في انطلاقك عالمياً، وفتحت لك الآفاق الرحبة؟**

- لا أعرف. لكنني أعرف أنه في باريس تمت ولادتي الشعرية الحقيقية. وإذا أردت أن أميّز شعري فأنا أتمسك كثيراً بشعري الذي كتبته في باريس في مرحلة الثمانينات وما بعدها. هناك أتيحت لي فرصة التأمل والنظر إلى الوطن، والعالم، والأشياء من خلال مسافة، هي مسافة ضوء.

فأنت عندما ترى من بُعد، ترى أفضل، وترى المشهد في شموليته. علاوة على أن باريس جمالياً تحرّضك على الشعر والإبداع. كل ما فيها جميل. حتى مناخها جميل. في باريس كتبت وفي وصف يوم خريفي: «أفي مثل هذا النهار يموت أحد؟».

ومدينة باريس، أيضاً، هي مدينة الكتّاب المنفيين الآتين من كل أنحاء العالم. تجد العالم كله ملخصاً في هذه المدينة. وكانت لي صداقات مع كتّاب أجانب كثيرين. وأتاحت باريس لي فرصة التفرّغ أكثر للقراءة والكتابة. ولا أعرف فعلاً إن كانت باريس هي التي أصابتني أم أن مرحلة نضج ما تمت في باريس، أم انه تطابق العنصرين بعضهما مع بعض؟

في باريس كتبت ديوان «ورد أقل»، وديوان «هي أغنية»، و«أحد عشر كوكباً»، و«أرى ما أريد»، وكذلك ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» ونصف قصائد «سرير الغريبة». وكتبت نصوص «ذاكرة للنسيان»، وغاية هذا الكتاب النثري التحرر من أثر بيروت، وفيه وصفت يوماً من أيام الحصار.

معظم أعمالي الجديدة كتبتها في باريس. كنت هناك متفرّغاً للكتابة على رغم انتخابي عضواً في اللجنة التنفيذية. وفي باريس كتبت نص إعلان الدولة الفلسطينية، مثلما كتبت نصوصاً كثيرة ومقالاً أسبوعيا في مجلة «اليوم السابع». كأنني أردت أن أعوّض عن الصخب الذي كان يلاحقني في مدن أخرى.

*** عندما تركت بيروت حصل نوع من سوء الفهم بينك وبين بيروت . . . ماذا عن سوء الفهم هذا؟**

- لم يحصل سوء فهم أبداً، بل كان لديّ حب عميق لهذه المدينة. لكنّ العلاقة بين المحبين ينتابها عتاب أحياناً. فعلاقتي ببيروت كانت علاقة حب. وقد شعرت في تلك اللحظة المأساوية بأن بيروت ستنسانا. هذا كل ما قلته وهو لا يجرح أحداً. وفعلاً مرّت بيروت لبضعة أيام في حال تراجع تجاه نفسها وتجاه الآخرين. أنت لبناني وتعرف أكثر مني. كانت بيروت محتاجة إلى وقت أطول كي تتوازن. لكنها ما لبثت أن مرّت بحروب أهلية أخرى في غياب الفلسطينيين. وهذا دليل على أن الفلسطينيين لم يكونوا السبب الوحيد لهذه الحرب التي استحالت حروباً. لا. أنا لم أكتب عن بيروت سوى الحب. وكتبت بشجاعة العاشق المطمئن إلى استعداد الحبيبة للاستماع إليه.

*** مدينة عمّان، هل هي لك بمثابة المستقر، إضافة الى رام الله؟**

- بعدما أصبح في إمكاني أن أعود إلى «جزء» من فلسطين، وليس إلى «جزء» شخصي بل إلى «جزء» من وطن عام، وقفت طويلاً أمام خيار العودة. وشعرت بأن من واجبي الوطني والأخلاقي ألا أبقى في المنفى. فأنا أولاً لن أكون مرتاحاً، ثم سأتعرض إلى سهام من التجريح لا نهاية لها، ثم سيقال إنني أفضل باريس على رام الله، أو على غزة.

وبالتالي، اتخذت الخطوة الشجاعة الثانية بعد الخروج وهي خطوة العودة. وهاتان الخطوتان من أصعب الأمور التي واجهتها في حياتي: الخروج والعودة. اخترت عمان لأنها قريبة من فلسطين، ثم لأنها مدينة هادئة وشعبها طيب. وفيها أستطيع أن أعيش حياتي. وعندما أريد أن أكتب أخرج من رام الله لأستفيد من عزلتي في عمان.

*** أليس من هدوء في بيتك في رام الله؟**

- لا. التوتر عالٍ جداً في رام الله. ومشاغل الحياة الوطنية واليومية تسرق وقت الكتابة. إنني أمضي نصف وقتي في رام الله، والنصف الآخر في عمان، وفي بعض الأسفار. في رام الله

اشرف على إصدار مجلة «الكرمل».

*** أين أصبحت «الكرمل» الآن؟ هل أكملت مشروعها؟**

– كل مجلة يجب أن يكون لها تاريخ انتهاء. لا أعرف إن كانت «الكرمل» وصلت إلى هذا التاريخ أم لا. لكنني أبحث فعلاً منذ سنوات عن طريقة لتجديد المجلة طابعاً، وروحاً، من خلال تجديد محرريها. أي إنني أبحث عن وسيلة للخروج لكي أعطي للجيل الجديد فرصة الإضافة والتطوير. لكنني أشعر حتى الآن بأن المجلة ضرورية ومطلوبة وتقوم بدورها الإبداعي والثقافي إضافة إلى الترجمة.

*** هل حاولتم التحاور مع المثقفين الإسرائيليين مثل بعض المجلات الفلسطينية في الداخل؟**

– ليس كثيراً. هذه مسألة فردية. أنا لا أعترض على أي كاتب فلسطيني يحاور كاتباً إسرائيليا معتدلاً، ويجمعهما الحد الأدنى المشترك وهو القبول بالدولة الفلسطينية، والحق الفلسطيني. ولكنني لا أقترح هذا الحوار كمقترح عام. وقد حقق زميلنا حسن خضر مساجلات مهمة مع بعض الكتّاب الإسرائيليين، وهي ليست حواراً مقدار ما هي مواجهة فكرية.

*** هل تتدخل كثيراً في محتويات المجلة؟**

– أقرأها حرفاً حرفاً. وأمارس دوري كرئيس تحرير. لأنني لم أقرر حتى الآن من هو رئيس التحرير المقبل. وهذا لا يتعلق بي وحدي بل بمجلس الأمناء، وبمتطلبات الثقافة الفلسطينية في الداخل. فتوقيف مجلة مثل «الكرمل» يشكل تراجعاً كبيراً في الحياة الثقافية الفلسطينية. إننا في حاجة إليها. ولكن يجب أن يتسلّمها شخص سواي.

*** هل ضجرت منها؟**

– لا. لكنني أحررها منذ العام ١٩٨١ أي منذ أربع وعشرين سنة. وطبيعة الأشياء أن يتغيّر الأشخاص.

*** «سرير الغريبة»، من كتب الحب الجميلة جداً، وأعتقد انه استطاع أن يضع حداً لمقولة المرأة - الأرض أو الحبيبة - الوطن التي طالما تكلم عنها النقد إزاء شِعرك. كيف ترى إلى هذه المقولة، وهل من علاقة لها بـ «سرير الغريبة»؟ هل سئمت هذه المقولة؟**

- لا لم أسأمها، ولكنّ هناك خطر من استمرار التمسك بالترميز. المرأة كائن بشري وليست وسيلة للتعبير عن أشياء أخرى. الوردة كائن جمالي من دون أن يرمز إلى جرح أو دم. هذه محاولة لتطبيع علاقتي مع اللغة، أو الكلمات، والأشياء، ولتطبيع علاقتي أيضاً بالنظر إلى الفلسطيني ككائن بشري أولاً، قبل أن يكون قضية.

فالهوية الإنسانية للفلسطيني سابقة للهوية الوطنية. صحيح أننا في صراع طويل يستلزم أن يقوم الشاعر خلاله بدور في بلورة الهوية الثقافية، وفي حماية الروح من الانكسار، ولكن يجب ألا يلغي هذا الأمر حقنا الإنساني في التأمل في طبيعتنا البشرية.

فالفلسطيني إنسان يحب، ويكره، ويتمتع بمنظر الربيع ويتزوج. . . إذاً المرأة تحمل معاني أخرى غير الأرض. جميل أن تكون المرأة وعاء للوجود كله. ولكن يجب أن تكون لها شخصيتها كامرأة.

عندما تعرضت في ديواني «سرير الغريبة» للنقد، واتهمت بالتخلي عن ارتباطي بالقضية، قلت: إن هذا تعميق للتجربة. ثم إن شعر الحب يمثل البعد الذاتي من أبعاد المقاومة الثقافية، فأن نكون قادرين على الكتابة عن الحب والوجود والموت والماوراء، فهذا يعمق من قيمتنا الوطنية وهويتنا. نحن لسنا خطاباً، نحن لسنا بياناً. وكما قلت أكثر من مرة وأكرر: الفلسطيني ليس مهنة، بل كائن بشري يناضل ويدافع عن أرضه وحقه.

*** هل يضيرك أن تُسمى، مثلاً، شاعر حب وليس شاعر غزل طبعاً؟**

- أتمنى أن أكون شاعر حب، أو أتمنى أن تسمح لي ظروفي التاريخية في أن أكون شاعر حب، لأن شعر الحب هو أجمل ما يمكن أن يكتب من شعر. والحب لا ينتهي. شعر النضال ابن مرحلة ما وهو ضروري، ولكنه لا يقدر على الاستمرار. الصراع عملية مستمرة، الصراع في معناه الايجابي، وهو يأخذ أشكالاً متعددة، منها صراع الإنسان مع قلبه، الصراع بين العقل والقلب، نداء الغريزة، حق الرغبة في التعبير عن نفسها.

*** هل عشت قصص حب وخيبات حقيقية؟ وهل كتبت انطلاقاً من تجارب عشق حية؟**

– كل ما أكتبه في الحب أم في سواه، ناجم عن تجارب حية.

*** هل هناك امرأة معينة كتبت عنها أو لها؟**

– ربما. ولكن ليس كما يعبر عنها شعري. لماذا؟ لأنك إذا بدأت في كتابة قصيدة حب لا يمكنك أن تكتب عن المطلق في الحب، أنت تكتب عن امرأة معينة. لكن الكتابة تأخذ مجرى يخرج من سياق حادثة الحب. حينذاك تختلط ملامح المرأة التي تكتب عنها بملامح امرأة أخرى أو نسوة أخريات، وكذلك، بملامح الشجر، والماء، والتراب. النص يبدأ دائماً من المحدد ثم ينتقل إلى الكلي. أما أن تكون لديّ امرأة مثل «إلسا» حبيبة الشاعر أراغون فهذا صعب. ليس لديّ «إلسا». هذا مع اعتقادي بأن «إلسا» كانت ذريعة للشاعر أراغون.

*** سأنتقل إلى الكلام عن «نوبل». ففي كل سنة يتجدد الكلام عربياً عن «نوبل»، وتطرح دوماً أسماء عربية، وكان اسمك بارزاً هذه السنة من خلال الإحصاء الذي قامت به صحيفة «النهار» البيروتية، وقد احتللت فيه المرتبة الأولى بحسب ترشيح بعض المثقفين العرب اسمك للجائزة! كيف ترى إلى هذه القضية الإشكالية؟ هل فكرت بالجائزة يوماً؟**

– لم أفكر بجائزة نوبل، ولم أحلم بها، وأشعر في داخلي بأن على الإنسان أن يحلم بما هو ممكن، وألا يتحول هذا الموضوع إلى «وسواس». القضية غير شخصية، وأشكر المثقفين الذين اختاروني للجائزة. ولكن كنت أتمنى ألا يكون اسمي مطروحاً بين الأسماء، لأنني لا أحب دخول هذه «البورصة».

كل سنة ترتفع أسهم وتسقط أخرى. وعموماً هناك مشكلة في نظرة العرب إلى صورتهم. الأدب العربي لا يحتل مكانته في العالم كما يظن الأدباء العرب. وجائزة نوبل ليست جائزة للأدب العربي. العرب فازوا بها بعد ٨٧ سنة من تأسيسها، وحازها نجيب محفوظ باستحقاق عالٍ. ومكانة العرب الأدبية ترتبط، أيضاً، بمكانتهم العالمية والسياسية وبحضورهم في العالم. ولا يمكن أن يُستبعد هذا الشرط.

يقيم العرب كل سنة «زفة»، مما جعل القضية هذه محرجة حقاً. ومن حسن حظ العرب أن أعضاء اللجنة السويدية لا يقرأون العربية، ولا يضحكون من إصرار العرب على انتزاع الجائزة. وإن فاز بها أي عربي فستكون فرحتي كبيرة. ولكن علينا أن نتصرف بلياقة أفضل، وألا نصاب بمرض أو بهوس اسمه «نوبل».

والمشكلة أن بعض الكتّاب العرب إذا ترجم لهم كتاب يضعون أنفسهم رأساً في قائمة المرشحين للجائزة هذه. وأنا أعتقد أن المرشحين لهذه الجائزة هم بالآلاف. وأي كاتب يمكن أن يُرشّح إلى هذه الجائزة. لكن هذا لا يعني شيئاً. فلماذا يقف العرب كل سنة في «طابور» الانتظار؟ إذا جاءت تكون جاءت، وإذا لا، فلا. . وعلى الذين يفكرون فيها أن ينسوها، لعلها تتذكرهم.

*** ماذا يعني أن يقول شاعر في حجمك ومرتبتك: «أنا لست لي أنا لست لي. . .»؟ هل هي الغربة التي يحياها الشاعر الذي فيك؟**

– في آخر الأمر لا يبقى من الشاعر إلا بعض شعره، إذا كان استحق أن يصمد في غربال الزمن. أما هو فليس لنفسه، إنه منذور للغة، ولتقديم مسوّغ وجوده على هذه الأرض. إنه، في ختام الأمر زائل، واللغة هي الباقية. «أنا لست لي» على المستوى الشخصي، ولكن ربما «أكون لي» على المستوى الشعري، وإذا كانت لي قيمة ما، فهي لن تكون لي، بل للغة وللآخرين.

*** هل تخاف الموت؟**

– لم أعد أخشاه كما كنت من قبل. لكنني أخشى موت قدرتي على الكتابة، وعلى تذوّق الحياة. لكنني لن أخفيك أن الطريقة التي مات فيها الشاعر معين بسيسو في الفندق، وكانت غرفته مغلقة، وعلى الباب إشارة «الرجاء عدم الإزعاج» جعلتني أخشى هذه الإشارة، أو اللافتة. فجثته اكتشفت بعد يومين. الآن كلما نزلت في فندق لا أضع هذه الإشارة على الباب. ولا أخفيك أيضاً أنني لا أضع مفتاح باب البيت في القفل عندما أنام.

*** أليست الفنون قادرة على هزم الموت كما قلت في قصيدتك «جدارية»؟**

– هذا وهم نختلقه كي نبرر وجودنا على الأرض، لكنه وهم جميل.




# لا تذهب إلى الليل وحيداً

زهير أبو شايب

(١)

## موجودٌ لتحلُم

ستظلُّ تحلُمُ

أنتَ موجودٌ لتحلُمَ

ضعْ يديكَ على كتابِ الماءِ،

واحلفْ أن تعودَ إلى سماءٍ

كنتَ تلمِسُها براحتِكَ الصغيرةِ،

أو تخبّئُ ليلَها في جيبِكَ السرّيِّ

موجودٌ لتحلُمَ تحتَ داليةٍ

وتُكملَ ظلَّها .

---

زهير أبو شايب، شاعر من الأردن

خلِّ المكانَ مكانَه ، واذهبْ لتحلُمَ
خلِّ جذرَكَ تحتُ
حيثُ النبعُ يَصعدُ نفسَه
والظلُّ يكفي للنعاسِ

هنا مكانُكَ
تحتَ نفسِكَ
تحتَ سطحِ الأرضِ
لن تحتاجَ ، كي تبقى هنا ، حتّى إلى اسمِ أبيكَ
لن تحتاجَ منفىً آخَرَ
انتهت السماءُ هنا
انتهى الماضي
انتهى الضَوءُ القديمُ
فضعْ يديْكَ على كتابِ الماءِ ،
واحلفْ أن تعودَ إلى سماءٍ كنتَ تَتبعُها
لتعرفَ أينَ أنتَ
وما هو اسمُ أبيكَ واسمُكَ واسمُ أمِّكَ
يا ابنَ فلاّحينَ لا يبكونَ
لا يتذكّرونَ دموعَهم
إلاّ أمامَ بلادِهم .

خلِّ المكانَ مكانَه لتعودَ
خلِّ الأرضَ أكثرَ والسماءَ أقلَّ
خلِّ الذئبَ في الرؤيا

لتبحثَ عن دمٍ كذِبٍ على القمصانْ .
ولْيتَه التاريخُ
ما لكَ أنتَ والتاريخ؟
ولْينسَ المكانُ متى أتيتَ وما هو اسمُكَ
ولْيكُن ما كانْ .

خلِّ المكانَ مكانَه
واذهبْ إلى النسيانْ .
وارمِ السلامَ على البيوتِ
ارمِ السلامَ
ومَشِّ قلبَكَ حولَها
واحلُم على الجدرانْ .

(٢)

**أحلامٌ متقاطعة**

فرَشت عباءَتها الحريرَ
على حِفافِ الليلِ
حتّى خِلتُ أنَّ الأرضَ
لو سقطَت عليها ريشةٌ من طائرٍ لتهدّمت .

سيظلُّ ضَوءٌ ما يُشعشعُ في المكانِ
وسوفَ أبقى مثلَما أنا :

كائناً متخَّيلاً

حُلَمت به امرأةٌ

وحاولَ أن يغادرَ حُلْمَها مشياً على الأقدامْ .

ليكونَ حُرّاً مثلَها

ويَرى حِفافَ الليلِ

عندَ تقاطُعِ الأحلامْ .

لكنّها نهضَت ولم تُكمِلْهُ

لم تتركْهُ يُكملُ نفسَه

ومضَت إلى رجُلٍ سواهُ

مضى إلى امرأةٍ سواها .

سيظلُّ ضَوءٌ ما يُشَعشِعُ في المكانِ

وسوفَ أبقى مثلَما أنا :

أتبَعُ امرأةً حلُمتُ بها

وزحزحتُ النساءَ لكي أراها .

لكنّها فرشَت عباءَتها الحريرَ

على حِفافِ الليلِ

عندَ تقاطُعِ الأحلامْ .

ومضَت ولم ترَ حُلْمَها

وأنا أحاولُ أن أعودَ إليهِ ثانيةً

لأبقى مثلَما أنا :

كائناً متخَّيلاً .

(٣)

فصام

لا تقُلْ لي:
انتصفَ الليلُ على صدرِكَ
لم تذهبْ إلى الليلِ وحيداً
فانتظرْ نفسَكَ في العتمةِ
أنتَ الميْتُ الآنَ
ولا شيءَ أنا

لا تقُلْ لي كلَّما مِتَّ:
انتظرْ لا تلمس الفجرَ
انتظرْ أنتَ إذا شئتَ
وخُذْ ليلَكَ
واسقُطْ فيهِ
خُذْ أحلامَكَ الأولى
وخُنْها لترى نفسَكَ
أنتَ الميْتُ الآنَ
ولا شيءَ أنا

خائفٌ، أعرفُ
مهزومٌ ولا أؤمنُ إلاّ بالسُّدى، أعرفُ
غادَرتُكَ في الماضي
ولم آخُذْ سوى اسمي وحدَه منكَ
وأصبحتُ أنا

إنّها تُمطرُ في الخارجِ،
لكن ليسَ لي
تُمطرُ،
لكن في الأساطيرِ،
لِطفلٍ لم يزَلْ
ينظرُ من صورتِهِ فوقَ الجدار
نحوَ لا شيءَ،
ولا يُبقي من الليلِ سوى عتمتِهِ.
لا تَجيءْ من أجلِهِ يا برقُ
كي يهبطَ من صورتِهِ.

نحنُ لسنا نحنُ
نحنُ اثنانِ:
ظلّي وأنا
فانتظرْ نفسَكَ في العتمةِ
هذا الليلُ يكفي لقتيلٍ واحدٍ:
أنا
أو أنتَ
ولا يكفي لنا.

(٤)
جئنا ولم يكُن المكانُ هنا

لم تترُكوا أرضاً لنحلُمَ فوقَها

فدَعوا السماءَ مكانَها لنرى

دَعوا الماضي كما هو

في مكانٍ آخَرَ

الماضي الّذي لم يأتِ بَعدُ

دَعوا سراباً كافياً

كي نعْبُرَ الصحراءَ نحوَ اللهِ

كي نتعلّمَ الصحراءَ

والضوءَ المُكسَّرَ

والحَنينا .

جئنا ولم يكُن المكانُ هنا

وعلّقْنا المنازلَ في الجبالِ

كأنّها أرواحُ جَدّاتٍ

وألّفنا السِنينا .

جئنا خِفافاً

ربّما لنكونَ ليلاً

أو تُراباً

أو فراغاً جاهلاً

أو نحنُ

جئنا ربّما لنكونَ نحنُ

وربّما لنظلَّ منسيّينَ في الأحلامِ

أو لنقولَ للتاريخ :

خُذْ ما شئتَ من أسمائِنا

واترُكْ لنا بعضَ السّرابِ لكي نرى
كم نخلةً فصحى
وكم حلُماً
وكم صحراءَ فينا .

(٥)
**ماذا تريدُ الفراشَةُ من نفسِها**

تعلّمتُ كيفَ أمُرُّ من الليلِ
طيلةَ عشرةِ آلافِ عامٍ
وكيفَ أخفّفُ ضَوْءَ النجومِ لأحلُمَ أو لأُحبَّ

تعلّمتُ كيفَ أرى :
أضَعُ الليلَ في لغتي وأنا أتكلّمُ
والناسُ حَولي
يظنّونَ أنّي أعاشرُ جنّيةً
أو أعاقرُ خمرا .

وكنتُ أعاشرُ جنّيةً وأعاقرُ خمرا .

تعلّمتُ أن أضعَ البحرَ في نقطةٍ
وأنقُلَه موجةً موجةً
من فلاةٍ لأخرى .

تعلّمتُ ماذا تُريدُ الفَراشَةُ

من نفسِها ومن الوردِ،
ماذا يريدُ المسافرُ من ظلِّهِ في الطريقِ،
وماذا أريدُ من امرأةٍ أو سماءٍ
لأكْتُبَ شعرا.

تعلّمتُ أنّ هديّةَ قيصرَ مسمومةٌ
كهديّةِ كسرى.

ولكنّني بعدُ لم أتعلّمْ من الليلِ
كيفَ أعودُ إلى حِضنِ أمّي
وكيفَ أكونُ أنا
وأنا ما تعلّمتُ شيئاً
سوى اسمي.

(٦)
رغبةٌ ترفَعُ الماء

دونَما سَبَبٍ
سوفَ أترُكُ نفسي إلى أوّلِ امرأةٍ
وأقولُ لها:

لا أحبُّكِ
لا شيْءَ يدعو إلى الحُبِّ

فلْنتّفقْ: أنتِ أرملتي
وأنا ميّتٌ منذُ عشْرِ نساءٍ
ولكنّني لم أكفَّ عن الموتِ بَعدُ
ولا فرْقَ عندي
إذا كنتُ أحملُ آثارَ ليلٍ على جسَدي
أو قِباباً مقدّسةً
أو نساءً عرِفنَ عليَّ
وبدّلنَ رائحتي
ليسَ ثمّةَ فَرْقٌ لدى رجُلٍ ميّتٍ
بينَ جثّتهِ والترابِ
وبينَ اسمِهِ واسمِ قاتلِهِ

قاتلي وأنا
نلتقي دائماً مثلَ ليليْنِ
عندَ تقاطُعِ أرواحِنا
ليرى موتَه وهو يتْبعُهُ خُطوةً خطوةً
وأرى جسَدي صافياً مثلَ منبَعِ نهرِ

دونَما سبَبٍ لا أحبُّكِ
لكنّني أقتفي أثَرَ الماءِ فيكِ
وأتبعُ جذري .
ثمّ أُلقي على قاتلي نظَراتي الأخيرةَ
كيْ أصفَ الأرضَ
وهْيَ تميدُ
وتَسقُطُ من يدِهِ حجَراً حجَراً

لتعودَ إلى نفسِها .

إنّني رجُل ميّتٍ
مثلَ كلِّ الرجالِ
بلا رغبةٍ ترفَعُ الماءَ حتّى يلامسَ خصري .
وبلا كلِماتِ شهيدٍ
رمى دَمَهُ كالطريقِ
ومَرَّ
ولم يتكلّمْ إلى أحَدٍ عن هناكَ
ولم ينتظرْ
ليرى من سَيَمشي على دمِهِ بعدَهُ

هكذا
لا أحُبُّكِ .
لا تكرهيني.



# مضايـــق تـــودغـــا

## محمد بنيس

إلى عبد الإله الصالحي

في الخريطة وحدَها كانتْ مضايقُ. تُودْغَا. لطخةٌ تدنو من اللّيلِ. وسطَ لطخةٍ أوسعَ. خضراءَ. الجنوبُ أولُ ما تميلُ نحوه سبّابةٌ. أوسعُ هذا الأخضرُ. داكنٌ. خطوطٌ في أسفلِ الأنفاسِ أنساها قليلاً وأنا أترصّدُ النزولَ إلى الجنوبِ. على خريطةٍ هي انتعاشُ المُحيط بالأرضِ التي انخفضتْ بين آنفَا وسُهول سُوسٍ.

لم يكنْ ذلكَ صُدفَةً. تُودْغَا. وهْيَ هناك قبلَ الُوصولِ إلى هُناكَ يستحيلُ أنْ أتعرّفَ على البُنّيّ مُجسّداً أمام العينيْنِ. جسدٌ يقابلُ جسداً. هل الثلجُ. هل الشّلالُ. في داخلي الأنفاسُ تلعبُ بالاسمِ. تُودْغَا.

---

محمد بنيس، شاعر من المغرب

للطريقِ مفازَةُ الغمْرِ. بعد لأيٍ. بعدَ انفلاتٍ. شعاعُ الشمسِ يدلُّ وجْهي على صوابِ ما أختارُ. لكنّها الطريقُ بسمائها تُفسحُ في مُشاهدة اللقالقِ. لو أنّني اهتديتُ بها بدلاً من استشارةِ الخريطة. بينَ الأرضِ والسّماءِ طُرقٌ تنامُ. كان سائرونَ قبلي يُحبّذون تصويرهَا في صُدورهِمْ. مِنْ جنوبٍ إلى جنوبٍ. حاملينَ مَعَ الصّمتِ الصّلواتِ وفي أيديهمُ القناديلُ.

هُنا يَستدْعِي الغريبُ غبطةً. وهْوَ في التّجريدِ يتقدّمُ حريةَ أن يكونَ منزوعَ الكلامِ. في أعماقهِ وشوشةٌ. لقالقُ منْ عُلوّ. بلى. تلكَ هيَ الطريقُ.

كُنْ صباحَكَ
قبلَ أنْ يتأخّرَ موعدُ البلّوْرِ
عن السطوعِ في رُكْنٍ
خفيّ
عنكَ قبلَ أنْ
تهجُرَ العروقُ طريقَ
اليُشبِ في وادٍ
هُوَ أنتَ

منْ جديدٍ حياةٌ أردّدُ
تائهةٌ
لا البدايةَ أبتغي
صباحٌ يسقطُ من رحمِ اللّيلِ
وُجوهٌ تستضيفُ الشّفقَ
عندَ النّبعِ تقتربُ الأيْدي
لقالقُ تتضحُ عبرَ اندفاعِ الفضاءْ

في الصّعودِ إلى تيزَنْتيشتَ . الهواءُ . بردٌ بطُيوبِ الشّيحِ يصطدمُ . بأصواتِ طلَبةٍ عائدينَ من ذاكرةٍ مهجورةٍ . يستظهرونَ أعَزّ ما يُطْلَبُ . مقهى في ارتفاعِ السحابِ لا لأجلِ استراحتكَ . بلْ . حتّى لا يُغادرَنّكَ أبداً عُلُوّ الثلوجِ انبساطُ الأخْضَرِ تَدافُعَ بيوتٍ لها لونُ التُّرابِ نحْوَ مرْكزٍ مجهولٍ . ضعِ الكُرسيَّ . امْنحْ صدْركَ للوافدينَ عليكَ . لوْحتا إشْهارٍ فانْتَا كُوكاكُولا . وأنتَ ترغبُ في برّادِ آتايْ .

الضّوءُ أطْولُ . انتقلَ الضبابُ إلى غُرفةٍ وأغلقَ البابَ . الضوءُ سكرانُ . ها قد اختلطَ الأخضرُ بابتسامةٍ حتّى الصمتُ رقّ . هُنا للأخْضرِ ألغازُ ميلادٍ . سماءٌ فوقَ ماءِ العشبِ تَمْشي . سطوحٌ منْ عُلوّ في عُلوّ ساقطاتٌ . ما تُحسّ ولا تُحسّ . سيانٌ . هواءٌ فيكَ طبقاتُ الهواءِ تتحرّكُ بأجنحةٍ لها لَمْعُ الجداولِ . تحْتَ جلدِكَ نِعمةُ أنْ تُشاهدَ رعْشةً هيَ الياقوتُ أزرقُ . يجْذبُ وجهكَ المَيلانُ .

تنحَدرُ
حقّاً تنْحدرُ
لا تَعرفُ منْ يقودُ الآخرَ . سيّارتُكَ أمْ أنتَ . من جلالةِ العُلُوّ انحدارٌ لا يتوقّفُ عنْ مُفاجأةِ مُنعطفاتٍ . هيَ لكَ . العُروجُ إلى القصيّ من ضوْءِ أغصانٍ لا تُبالي كيفَ أنْفاسُكَ انعكستْ عليهِ . انحدارٌ باتّجاهِ السهْلِ . سوْفَ تُتابعُ ما قرأتَ وما كتبتَ بدونِ فهْمٍ . ما رجوْتَ . نهايةٌ تنْدسّ في أشكالِ بدايةٍ .

أقساطٌ مِنَ الحُقولِ تتراءَى مُنتعشةً باخضرارٍ يكْتفي بضوْئهِ . كأنّما هوَ نفْحةٌ بينَ سيقانِ قمْحٍ قد اشرأبّتْ . منْ مسافةٍ ما لا تراهُ . سيقانٌ تكادُ تسمعُ موسيقاها وأنتَ تُبطئُ في ملاحقةِ نظرتكَ بالشّميمِ . لا تتخَلّى عن التّحديقِ في شفافيةِ الأوراقِ . أخضرُ لنْ يخْتفي عنْكَ بعدَ الآنَ . ضوءُ الشّمسِ كلما اندلقَ على الأحجارِ الأرضُ بأجْمعها تُهاجرُ في دمكَ . تسْمعُ خلجاناً من الموسيقى ترتقي كَتفيْكَ . منابعَ ماءٍ تتوالى في الظّهورِ . هيَ اليوْمَ أسطعُ من بياضِ لُؤلؤةٍ . هُنا النهارُ يُغادرُ

أعشاشهُ ولا يَعودُ أبداً إليْهَا .

طريقٌ في طريقٍ إلى المَضايقِ . تُودْغَا . اسمُكِ مُقبلٌ ممّا يتقدّمُ نحْوي . أرضٌ تسْتقرّ في لذّةِ ألاّ تنْسى حُقولَ الزّعْفرانِ فالورْدِ . لي قطعةٌ من الأبدِ هذا المكانُ . باديةٌ منَ النيرانِ . يحدُثُ أن أُناديَ تَافرَاوْتْ . لكنّ تُودْغَا . تُودغَا . تُودْغَا . تُودْغَا . مِنْ أينَ هذا الصدى ينشقُّ . معَ ذلكَ لمْ أُكلّمْ أحداً . وضعْتُ يديّ في ضوءِ ليلةٍ من الأنفاسِ يتحدّرُ . بيْني وبينهُ غُموضٌ باتّجاهيَ يندفعُ . قافلةٌ تذكّرتها عَبرتِ السهلَ قبلَ أنْ تتوقّفَ عندَ مُنخفَضِ جدولٍ بخُضرةِ مائه يجْري .

كانَ الرّعاةُ على امتداد قصَبةٍ لا أملَ فيهَا يُولدُ . بضعُ أطفالٍ (بنْتانِ وثلاثةُ أوْلادٍ) يتسابقُونَ في خلاءٍ أوسعَ ممّا توقّعتُ . في الطريقِ الآخرِ قممٌ على هيئة أشباحْ .

هنا تكْوينُ الأرضِ مبعثَرٌ .
روحُها مُجسّدةٌ في أغانيَ تنْأى عنْ عبثِ
قطاعِ الطُّرقِ     العِصَاباتِ     اللّصوصْ .

تُودْغَا
إشارةٌ في عُرْيِ الهواءِ
الهَواءِ الذي ينزلقُ
ضاغطاً في الحلقِ هواءَ كَلماتٍ
لَها الأزرقُ

عطشٌ يتأكّدُ
منْ
لوْنِ المعادنِ كيفَ تنْطقُ بالبراكينِ
باللانهايةِ مُنكَشفةً

أزرقُ ثابتٌ
والدّمُ
طريدةُ طيورٍ أكثرُ اتّضاحاً
في مُطلقِ الكلماتْ

وأنا أسُوقُ حُمّايَ في المسْلكِ . أتفقّدُ الدّخيلةَ أرْميهَا بالْحصَى الأمْلسِ الصّلدِ كيْ لا تفرّ إلى حيثُ لا أعرفُ . مَسْلكٌ في شِعَابٍ . في عُلوِّ أزمنةٍ هيَ التّاريخُ مَا قبلَ التاريخ . هيَ اختلاطُ البراكينِ بالزّلازلِ انشقاقُ الأرضِ في أيّامٍ كانَ اللّهُ سمّاها مَواقيتَ الخلقِ ثمّ قذفَ بهَا إلى النسيَانِ . هي الأغَاني التي نَزلتْ صُدورَ التّودْغيّاتْ .

أبطأَ من حَفيفٍ شاهدتُ جسدي ينْفصلُ عنّي . ينْقسمُ إلى جسديْنِ . ثلاثة . أنا رابعُكَ . خامسُكَ . لا تسْألْ عن عددِي . في مسْلكٍ يحتملُ أن يلتبسَ بقعْرِ الوادي . أنا . أرضُكَ في أسفلِ الأنفاسِ . صمتٌ يضيءُ جُذورَ الجبالِ . باردٌ هذَا المسْلكُ . لا بُدّ أنْ يكونَ العُبورُ طوَفاناً . فوقَ الحصى تحسُّ العظامَ تتجمّعُ خُطوةً خُطوةً . نحْوَ جدولِ الماءِ تتوجّهُ القدمانِ أمشاطُ القدمينِ كعباهُمَا .

أسْمعُ عطشاً يئنُّ
عَطشِي
وأنا أقفُ أمامَ ماءٍ يُقوّي غُموضاً لا هُوَ الأملُ ولا هُوَ اليأسُ . عينايَ في ماءٍ لهُ أسرارُ عواصفَ . رُبما تركتُ ساعدي تنْجرفُ عروقَ يدي تغرَقُ في جوفِ حيرةٍ

طبقاتٌ أبديةٌ في
كلِّ دَرجةٍ
منْ دَرجاتِ اللانهايةْ

سلامٌ عليكَ أيها المَسْلكُ في ارتقائه يتّسعُ ويَمْضِي . خيمةٌ لاسْتقبالِ الوافدينَ . كراسي طاوُلاتٌ يظلّلها ارتفاعُ الأرضِ من جهتَين . تفضّلْ . هُنا . يدعوكَ الشابُّ الذي يحملُ صينيةً تتوسّطها كؤوسٌ وبرّادٌ تتوسّطها معلّباتُ مشروباتٍ . خذْ مكانكَ في بسيطةٍ مِنَ الأزرقِ . الذي هو آيةُ الشرقِ . اسْترحْ في طريقٍ إلى طريقٍ .

لكَ أنْ تجلسَ في أسْفلِ الصّخورِ . كُتلةٌ عن يَمينكَ . كُتلةٌ يتوسّدُهَا كلامٌ لا يَبِينُ . ناسياً من أينَ أتيتَ . اخْفِضْ يدَيْكَ إلى أعْماقِ أزمنةٍ . لكَ أنْ تُقيمَ في مكانٍ كانَ المَلاكُ أمْلَى فيه الكتابَ . شُعيْلاتٌ من كتابةِ الحجرِ لا تَشرحُ شيْئاً .

باركْتُكِ .

أيّتها المُتلألئاتُ .

حَجرٌ في حَجرٍ من الجهتَينِ . الزّاويتيْنِ . هذا الشّاهقُ الحَجرُ . الصّخورُ . معَ العُلوّ تظلُّ أعْلى . سماءٌ تختطفُ القصيدةَ إلى كلّ ناحيةٍ من العُلوّ . ألْواحٌ هيَ الألوانُ بسُرعةٍ تَصْطفُّ

ازْرقَـاقٌ

في اخْضـرارٍ في اسْودَادٍ

في أسِرَّةٍ هيَ البُنّيُّ . مرةً بعدَ مرةٍ يتموّجُ يضيقُ ينْفلقُ . دائماً يتردّدُ عازفاً موسيقَى ضوءِ الصّباحْ .

هَامتْ يداكَ . لا تعْبثْ بهِمَا . أطْلِقْهُما ترْعَيانِ مُتسلّقتيْنِ مهْبطَ الأنفاسِ

إنّكَ

راحلٌ

مُقيمٌ

مُقيمٌ

راحلٌ

بينَهُما
أنتَ
لاَ
أنْتَ

افْتحْ أزرارَ القَميصِ بعْدَ أنْ خلعْتَ المعْطفَ . نارٌ تهْجمُ عليْكَ منْ ليلِ السؤالِ . منْ أنتَ . تهْجمُ . منْ أنتَ . أيها النّازلُ في اضْطرابِ الماءِ لا تسْتأذنْ شفاءً مَنَ البراكينِ . توغّلْ في هَجيجِ أزْمنةٍ تُدركُها القصيدةُ وَحْدَها في ألقِ المنْغنيزِ النُّحاسِ اليورانْيومِ الحَديدِ في ألقِ أنْ تكونَ

أنْتَ
لاَ
أنتْ

مَوْلايَ . هبطَ في جسدي سهْمٌ مِنْ جسَدي . عُقَابٌ . بمنقارهِ يفصلُ الكلماتِ عنْ صاحِبهَا . اخْتلاجٌ هذَا الهُبوطُ إليَّ . إلَى القصيدةِ . كانتْ مُعلَّقةً (سَبْعُ مُعلَّقاتٍ أوْ عشْرٌ حسبَ ما تُفضي إليْه المُفَاوضاتُ بينَ القبائلِ) كُلّما هبطَ العُقابُ واهِباً لكُلِّ بيْتٍ صمتَهُ . بينَ قَسيمٍ وقَسيمٍ توقُّفُ الأنفاسِ . إنّكَ في رئتَيْكَ مِنْ جَديدْ

ثَمّ هَا هيَ طبقاتُ الأَرضِ تتّضحُ في حواسِّكَ كُلِّها . رواسبُ من جديدٍ ذلكَ العهدُ الذي لمْ تتسمّ فيه . تُودْعَا . بعْدُ . لمْ تُصبحْ جناحَ أُغنيةٍ .
حديدٌ تجاذبتْهُ الرياحُ . لكنّها الألْوانُ . أحمرُ . أزرقُ . أخضرُ يدْنُو منْ حافّةِ البُنّيِّ . معادنُ بينَ البراكينِ والزّلازلِ . هابطاً منقارُكَ يا عُقَابُ المنْغنيزُ اليورانْيومُ النُّحاسُ . لكلِّ طبقةٍ

لاَ

نهايتُها

منْ أُفقٍ كانَ هُنا .

هل العُلوُّ ما يبْقى منْ صباح أتخيّلهُ يجْري بينَ حمَم هل التّرابُ الحَجرُ الصخورُ . وأنا أنظرُ إلَى مُعلّقةٍ . أرفعُ قامتي لأراكِ طبقةً فطبقةً . أغراضُ قصيدةٍ لا تزالُ تضحكُ قريباً منْ ظُهور حَجرٍ وأنفاسٍ . مقاماتُ مُتصوِّفةٍ تخلّوْا عنْ بغالِهمْ عندَ بابِ مَسْلكِ الوصُولِ إلى المَضايقِ .

تُودْغَا . كلمةٌ تهَبُ نفْسها قبلَ ارْتدادِ الطرْفِ . يلْزمُني أنْ أُطيلَ المُقامَ . واقفاً . أتقدّمُ بطيئاً . فوقَ حصَى بألْوانها الألفِ

أخاديدُ تُسافِرُ في شُموخ لَيْل الخلقِ . مَا أنْشأتِ السُّيولُ . موسيقى وشُوم قد انحفَرتْ . وليس تحتَ اللّيلِ غيرُ اللّيلِ . عندمَا اندلقتْ مياهٌ من أعَالي الأرضِ كانتْ قد استقرَّتْ فُرْجةٌ

فارْفعْ إلَى الأعْلَى منَ الأعْلَى بصَركَ . واقفاً . تتقدّمُ . فُرجةٌ للأرضِ شاقولٌ هوَ الخطُّ السماويُّ هابطٌ من عهْدٍ .عُهودْ .

بينَ صُخورٍ ونَشْواتٍ . لا تطيرُ . لكنّما يدَانِ منْ داخلكَ تُحلّقانِ بجذعكَ في ارْتفاع درجَةِ البردِ . مُوغلاً . كنتَ للْمَلاكِ تُنصتُ فيكَ يُردّدُ

الطّريقُ طويلةٌ

كأنّكَ لا تُنصتُ .

واقفاً . في بُرودةِ الصخُورِ . تُودْغَا . أشكالٌ منَ الحَجرِ لا تُميِّزُ بَيْنها وبيْنَ الغَمامِ . إنّكَ حُرٌّ في ألاّ تيْأسَ أو تأملَ . مُتّسَعٌ منَ المكانِ . هُنا . الشّلالُ اخْتفَى .

لا-

تُباغتِ الحجَر
سلِّمْ عليهِ
ألْقِ بوَجهكَ فوْقهُ
انْفُخْ
في مَعادنهِ

حجَرٌ
يُحبّنا ونحبّهُ
قال لِي

لِيَ
الآنَ
هذا الحجرُ
ألوانُهُ ترتجُّ
في صدريَ أحجامُهُ
تتساكنُ شيئاً فشيئاً
تتكتّلُ
صاعدةً من عُهودٍ
عواصفُ بيَ تنأى
عنّي تغيبُ

ولا يكْفي أن تكونَ. تُودّعَا. رهينةَ الأنفاسِ منكَ. إذنْ. وفيكَ شيءٌ ناقصٌ ينشقُّ عنكَ. مَا الَّذي همَّ بكَ. ناراً. خلفَ سياج يفْصلُكَ عن وَجْهكَ في طريقٍ إلَى طريقٍ. أوْمأتْ غيرَانُ إنّني الليلُ الذي يلزمُ. الكلامَ. إنّني مَرْقدُ الأسْرارِ بهَا تُحسُّ قبلَ الدخُولِ إلى سَوادٍ كانَ كلّمنِي.

سوادٌ فوقَ بَرْدٍ فوقَ أحجارٍ. تُحاولُ أنْ تتّكئَ على صخْرةٍ لا تراهَا. لكنّ السوادَ أُفقٌ بجَانِبي.
فابحَثْ عن الكَلماتِ في حَجرٍ وأنتَ تَسْتضيفُ الوَافِدِينَ منْ صمتٍ تعدَّدَ
كُلَّما

أحْسَسْتَ

بالقَطراتِ. بهاءٌ هبَّ منْ وسطِ الصمتِ. صورةُ الأحْجارِ تكاثرَ غموضُها. إليْكَ
يعودُ وهْمُ أنّكَ كنتَ تسكُنُ برْدَ غارٍ في مكانٍ لنْ تعثرَ علَيْهِ.

ولي غارُ المضايقِ. لِي أُفقٌ يكادُ يسبقُ رعْشةَ المجْهولِ. منْ كانَ يقرأُ الكتَابَ في حجَرٍ. هذا
البردُ بغْتةً. كنتُ اختَليْتُ بالخطواتِ. أمْشِي. هنَا. مُلتقى الطُّرُقاتِ في تُودْغا إلَى تُودْغا.

انْكسارٌ. ربّما انفلاقٌ عندما سمعْتُ الهديرَ. هديرُهُ. بارداً كنتُ في أسفلِ اللّيلِ. بروقٌ وحدها
اكْتملتْ. هيَ الألوانُ في لمْعةٍ وسعتْ أرضاً-سماءً. ما يفيضُ أزرقُ. رافعاً عينيَّ أقتحمُ المكانَ.
عابراً ليلاً يجيءُ وأنا أُصاحبُ شمساً في نِهايتِها.

لِتكُنْ. تُودْغَا. اسْمَ الرّحيلِ إلَى نفْسيَ-المنْفَى. معادنُ في طبقاتِ الصخْرِ سالتْ. لاَ. في
جمْعٍ من الحجرِ انْفجارٌ بنفْسجةٍ يُدوّي منذُ القديم. تاركاً أصداءهُ ليبدأَ كلَّ يومٍ ما يُضيءُ.
عينٌ تراكَ في عُلُوٍّ ما يعْلُو منَ الجبلِ. قوافلُ ترفعُ الأنفاسَ من صَخْرٍ إلى صخْرٍ. وهُمْ أهْلُكَ
القدماءُ ما زالُوا يقْطِفونَ الصَّمتَ في. تُودْغا.

تحتَ السماءِ الصخورُ

تحتَ الصخورِ

الهَواءُ

كيفَ انقدْتُ إليكَ اهْتديْتُ

باسمكَ فوقَ شفتيْنِ
عطْشَاويْنِ

وهَبْتُ لكِ قَدماً كُلّما
قَدَمٌ
كلّتْ بينَ مغْربٍ ومشْرقٍ
بلّورةٌ معَ ذلكَ
أَعْجِزُ عن لمْسها بشفتيَّ

قطراتُ النَدَى فوقَ
تُرابِ غَارٍ
تسْقطُ
وأنَا أتعوّدُ عليْهَا

كَلمةٌ . منَ الغَارِ ما كتبَ المطرُ والبنفْسجُ معاً . في ليلةٍ لا تنتهي . كلمةٌ . وأنتَ لنْ تتراجعَ .
وجهُكَ قُبالةَ الجهةِ الخفيّةِ للحَجرِ . إنّكَ هادئٌ . يصعدُ العُلوُّ . جدارٌ من هواءٍ هُنا . يبقَى .

غارُكَ هذَا اللّيلُ
فاسْتقرَّ
كما عهدتُكَ بيْن جناحَيْنِ مُبلّليْنِ . هُما الصّخْرُ من جهتيْنِ . في مَكانكَ . كذلكَ اللّمحُ الذي
اصْطفى صمتَكَ عبَرَ منكَ إليْكَ . سماءٌ تحتَ كلماتِكَ لا تأذنْ لأحدٍ أن يُملِيَ عليْكَ ما لا تلْمسُ
مُنْتقلاً بينَ البرودةِ والحَرارةِ
واهباً عيْنيْكَ لعزِّ الليلةِ الأصْفَى

ثمّ لا شيْءَ يتقَاسمُ الصمتَ معَ الحجرِ سوَى خطوةٍ في الكلماتِ التي بها رأيتُ مضايقَ

تُودْغَا

منذُ أنْ أقبلْتُ على العَتبةِ سلّمتُ على اتّحادِ الحجَرِ بكلمةِ الليلِ الذي أنا أبْنُهُ
ثمّ تركَ ما تركَ لكَ ثمّ بَكَى

لشدّةِ أنّكَ انْشغلْتَ بكُتلِ الصخورِ بانعكاسِ الظلِّ فوقَ المسالكِ ربّما سهوْتَ عن الإسرافِ في مُشاهدةِ الماءِ في الإنصاتِ إلى الكلماتِ تهبُّ عليكَ من غارٍ هوَ أنتْ .

أسْفلَ الليلِ . أسْفلَ . البردُ . قُبالَتكَ النّهارُ والصخْرُ . فُرجةٌ هيَ الماءُ . الكلماتُ . الضَّوءُ .
تُودْغَا .
خُطواتٌ لا صَمتَ يوقفُهَا

لاَ
أغَاني التُّودْغيَّاتْ

المحمدية، أبريل . بوردو، أكتوبر ٢٠٠٣

شعر

# أغنية الطيف .. فأغنية الظل

إلى غسان زقطان

جهاد هديب

*1*

*اندلقَ دمٌ على العتبة .*

*كفٌّ لمجهولةٍ تَغَمَّسَتْ به انحفرَتْ في الحائط قريبا إلى الباب والذكرى . الولاداتُ تعَسَّرَتْ .*

*أصْغِ أيضا ؛ كأنما لطائرٍ تمٌّ هذا الصراخُ الذي يوجِعُ .*

*أنظِر ، فيه مَنْ تَبعوا خيطَ البشارةِ . لقد انطفأتْ نارُهُم وافترقَتْ بهم الدربُ . أخذتهم الغفوةُ إلى شجرة خَبَّأَ جذرُها أفعى خلطَتْ تِبرَهم بتراب ، وحين أفاقوا لم يكنْ للفكرة ظِلٌّ .*

*مضوا إلى مصبّاتٍ تخورُ ماؤها حيثُ تصلُ الرَّغبةُ كبقايا مركب تحطَّم والشمسُ تدخلُ إلى خِدْرِها كما لو خرجت للتوّ من فرنِ خزّاف .*

---

جهاد هديب ، شاعر من الاردن

2

أُخِذَتْ منّا الصورُ؛ صِيْدَتْ بنِبالٍ مُرَيَّشةٍ. أُخِذَتْ منّا الأسماءُ ومن خوابينا الموتى والقلائد.
طيرُ ذِكرى أُطْعِمَ حنطة نسائنا فَرَّ عن شِمالٍ، ونهرٌ بلَّلَ أثداءَهنّ جفّتْ دمعتُهُ بينما نُساقُ إلى مرافىء انهجرَتْ.

أُشيرَ إلى عربَةٍ تَجْري في قَفْرٍ. رأينا أعمارَنا تنبحُ خلفَها مثلَ كِلابِ صيْدٍ؛ فيما النبيذُ يجري إلى الجرارِ والخبزُ في القمح والحليبُ على المائدة.

تشَقَّقَتْ أقدامنا؛ تشقّق تحتَها الماءُ. وليس خوفا ما قضى على الصرخةِ بل قَضَمَها سربٌ من النمل.

3

وُلِدوا لا مرأة مَسَّها أنّ إلها قد مسَّها. والذي حدثَ أنّهم وُلِدوا من الشغفِ؛ من الروايةِ ومشهَدِ الجبال.

ثمّ خرجَ رجلٌ من بُحَّةٍ في الصوت. نأى فوصف. أطلَّ قمرُ حنينهِ فائظا على أيامِهِم.

4

لا دَمَ له علينا هذا الحنينُ المحمولُ فينا مثلما ترتدي فلاحةٌ ثوبَها وتَبعثُ منه رائحةُ مواقدَ بَرُدَتْ.

ما من أحدٍ اقتربَ منه بسكينٍ أو أصابَهُ بنَصْلٍ. والحال. إنّا أضفنا إليه ملحا فلم يجرِ بعيدا إلاّ عندما أذّبنا قلبَه.

العجائزُ فقط، نذْكُرُ بكاءَهنَّ لأجله مرةً أو مرتين. ونذكرُ أنّهُ تركنا ليعملَ كلبَ حراسةٍ، ولما عادَ يتسوّلُ، قالَ: ينبغي أنْ تدفعوا لي.

حينَها عادتْ تلك البنتُ. كنّا أعرناها ليمينِ غريبٍ أعارَها لسواهُ. حجرٌ روحُها ترقُدُ في الغبارِ. تصمتُ؛ الصمتُ دمعتُنا ندحرجُها إلى أولئك الذين خرجوا من الألم كما لو يُغادرُ المرء خيمةً؛ أخلاطُ محاربينَ قالوا إنّهم سيعودون من الشمسِ بحجرِ اللهب. ألذلك اعتذروا فيما يمتدحون المرافئ؟

رصفوا للأعداءِ مدنا منحوها القوسَ والقنطرة؛ يا لَفرطِ ما وقعوا في أسر. وخلفَ الأكَماتِ قادوا مفاوضاتٍ كبيرةٍ مع عاهراتِ السواحل بينما العصافيرُ شاهدٌ ينقرُ حبَّ رغبةٍ تناثرَ كيفما اتفق.

هلكوا في المراكبِ قبلَ أنْ يعْبُروا إليها تلك الأرضِ حيث يولدُ الذهب. سقطوا وعيونُهم في السماءِ العميقةِ تُقَلِّبُ لهم صفحةً، صفحة.

*5*

كانت بلادا من الغيم تلك التي حلّوا فيها مِرارا؛ غصّةً لا تقعُ فيها الذكرى إلى أرضٍ وغروبٌ كثيرٌ يمرُّ في تُخومِها.

أُرشِدوا إلى ألمٍ كأنّما إلى نبعٍ أُرشدوا. ثمّ لم يورِثوا غناءً بل سهوا عن أوراقٍ خبّأوها في معاطفَ نُسيَتْ في المشاجبِ. وقعَ منها حبرٌ لما وقع فيه عابرٌ خطأً كان أثرُهم له.

في صمتِهم بريّةٌ موحِشةٌ وفي الوحشةِ زجاجٌ يتهشّمُ. صارَ الموتى يشبهونَهم؛ كسروا رتاجاتِ المقابرِ وخرجوا إلى الأزقة. لقد زاحموا في تلك النبعِ ونقَبوا ما فَضُلَ من ألمٍ. خطّوا دائرةً في الرمل؛ منها عبروا إلى ما مضى. تعثروا في الخطوِ والكلامِ إنْ افتقدوا واحدا أو وجدوا امرأةً قد قرّتْ به. وضربوا الأرضَ بأقدامهم لو مات أحدٌ. وقفوا على مقربةٍ يتوعدونه المضيَّ في سِردابٍ يضْيَقُّ؛ تتكدس فيه ظلمةٌ وينتهي بحريقٍ حيث تسقط روحُه إلى يديه عصفورا تمزّق جناحُهُ.

مرّوا بملوكٍ ما قايضَ أحدُهُم عرشَه بعارِ امرأة ولا تقدّم بالفراشةِ قربانا يُذبَحُ على عُريِ أميرةٍ بُرِدَ مخدعُها.

مرّوا بجنودٍ في مراصِدِهِم العاليةِ والحجارةُ التي قصّبوها تحملُ ملامحَهم. وأخفوا قلقا ظلَّ يؤرجحُ صورا في الحائطِ ويرجِّفُ ضوءا يخبو في أسرجةِ نساءٍ أضاءَ بياضُهنّ المخابئ.

*6*

إنّهنّ بناتُنا مَنْ عُدْنَ من النبعِ بجرارٍ فيها ماءٌ حَرَث استمطَرْنَهُ من غرباءَ. نقعْنَ فيه السوسَنَ والحِنطةَ. تركْنَ النَّقْعَ تحتَ النجمات. رأينا جدائِلَهنَّ تطولُ كلّما غسلْنَ بالنقعِ عُريَهُنَّ؛ رأينا ما تركَ الغرباءُ كنقشٍ في صخرةٍ عاليةٍ أو ذكرى مقبلة.

حمقى؛ نضِلُّ في الانتباهِ كلّما تذكّرنا عُرْيَهُنَّ في البِرَكِ أو بين الصخورِ ثم تحسَّسنا لذّةً مبهمةً في أعضاءَ ترهّلَتْ بلا آثام.

حمقى، نتذكّرُ فتسطَفِقُ أيدينا. ارتحلنا إلى بُحيرةٍ وحفرنا قبرا. ثم أُحْرِقَ بخورٌ في معاطفنا ونُؤْيَ بالمرايا عن الليل وعُلِّقتْ تعاويذُ في الصدور.

7

طُردوا من الحكايةِ إلى الطرقات. ولمّا وُلِدَ الهُتافُ عادوا إليها ثمّ بقوا كمن يقطِنُ بيتَ سواه.

لا يُؤبَهُ إليهم. مثلُ عشبٍ يكثرُ بلا حيلةٍ أو ذريعة. يُرى إليهم من عين البابِ أو من بين ساقينِ انفرجتا ثمّ تدلّى بينَهُما رأسٌ.

أميلَ إلى الصمتِ بل الهذيان مذ أُجلِسَ بعضٌ على حجارةٍ أُخرِجَتْ للتوّ من النارِ ومذ قيلَ عن آخرين قضوا ركلا في العتمات. كلّما لُوِّحَ لهم أصابَهم هلعٌ واحتُشِروا كعصا في القبضةِ الواحدة.

أُجَراء.

ياوَموا في قذفِ النردِ على الأرصفة. يلهثون والخسارةُ حجارتُها خلفُهم كحجارةٍ تنحدرُ من زلزال.

8

عوى قريبا من ظلِّنا فار تجفَ الظلّ. غابَ أو رحلَ فنسيناهُ. لكنْ، خرج إلينا وجهُه من الموسيقى أولا. ثمّ تراءى فوقَ الجبالِ من ضبابٍ وسحابٍ يكادُ يسْوَدُّ؛ ولّما بلغنا البحرَ كان في الزرقةِ فيروزا يميلُ إلى دُكنةٍ.

غسلْنا وجهَه الفسيحَ والذاهلَ. قلَّمْنا أظافرَه. بدمعها؛ أجملُ عذارانا مسحتْ قدميْه. أخرياتٌ جمعْنَ شعرَه وجدَلْنَه. ألقَيْنا مفاتيحنا وخُطانا إلى الماءِ. طُفْنا به وابتهلنا إليه أنْ لا يموت.

إنّه يأسُنا؛ الكيمياءُ القديمةُ من رجاءٍ وفزعٍ لا ينتهيان.



# إحدى عشرة قصة قصيرة جداً

محمود شقير

**أنيشكا**

أجلس على الكنبة الوحيدة في صالة الاستقبال. صالة صغيرة لا تتسع إلا لعدد محدود من الأشخاص. وأنيشكا تقف وراء الكاونتر، ترقب المطر النازل بغزارة، وتمعن في الصمت كما لو أنها تتذكر أياماً مضت تحت مطر مشابه. وأنا أشرب الشاي ببطء، وأرقب المطر الذي يبلل الرصيف والشارع، ولا أكلم أنيشكا إلا على فترات متقطعة، كي لا أشوش عليها ذكرياتها التي يؤججها المطر.

أسألها مثلاً إن كانت تحب أن تعيش في البرازيل (زوجها برازيلي مقيم معها في براغ) تقول بلغة انجليزية غير سلسة (تعلمت اللغة من خلال محادثاتها المتكررة مع زبائن البنسيون): أفكر في ذلك أحياناً. ثم تصمت وتمد نظراتها نحو الباب وإلى الخارج لتتابع انهمار المطر، وأنا أرقب عيني أنيشكا ولا أسألها إن كانت تتذمر من شيء ما، ثم أتشاغل بتأمل المطر وهو ينزل على رؤوس المارة، وأقدّر أن أحد المارة قد يتعرض لحادث سير، أو قد تنزلق قدمه ويسقط

محمود شقير، كاتب وقاص فلسطيني / القدس

على الأرض بسبب المطر ، وأنيشكا تفكر بأشياء لا أعرفها ، أو ربما تفكر بالحياة في البرازيل التي عاشت فيها ثلاث سنوات .

وكان يمكن أن نستمر أنا وأنيشكا في اجترار الذكريات ، كل من زاويته الخاصة ، لولا أنني انتهيت من شرب الشاي ، ولولا أن ابن أنيشكا النائم في عربته بالقرب من أمه ، قد استفاق .

**انتظار**

المقهى بعيد ، وأنا ألهث من طول المسافة . جلستُ في الفسحة المظللة ، وعلى الرصيف سبع نساء ينتظرن الحافلة ، ويتثاءبن من طول الانتظار .

**نقود**

تركت أنيشكا ابنها في صالة الاستقبال ، وصعدت معي إلى غرفتي . قلت لها : قد يبكي الطفل ، لماذا لا تحضرينه معك؟ قالت : لن يبكي . ولم يقنعني جوابها ، لأنني كنت مشفقاً على الطفل ، الذي تابعنا بعينين مستعطفتين وهو مكبل في عربته .

فتحتُ باب الغرفة وطلبت من أنيشكا أن تتفضل بالدخول . دخلت بخفة ، وكان سريري مرتباً . رتبته عاملة جاءت وقت الضحى حينما كنت خارج البنسيون . فتحت أنيشكا خزانة الثياب ، جلست القرفصاء ، وانحنت وفي يدها رزمة المفاتيح . وأنيشكا الآن تبدأ بمعالجة الخزنة التي سأضع فيها نقودي ، حماية لها من اللصوص .

فتحت أنيشكا باب الخزنة المعدنية . قالت لي : هل ترى! بوسعك الآن أن تضع رقماً سرياً وتغلق الخزنة ، ثم تضرب الرقم نفسه لكي ينفتح لك الباب . أغلقتُ باب الخزنة وفقاً لتعليمات أنيشكا ، ثم حاولت أن أفتحها وأنا جالس القرفصاء ، فلم تنفتح . ثمة خطأ ما . ظلت أنيشكا تحاول المرة بعد الأخرى ، أصابها الحرج لأن الخزنة لا تبوح لها بسرها . ثم عرفت السر بعد عدد من المحاولات .

كان الأمر مثيراً للارتياح ، وأنيشكا ترقب المشهد الذي صنعته بإعجاب ، وأنا أفتح باب الخزنة وأغلقه كما أشاء . تنهض أنيشكا ، تعدل بلوزتها الصفراء وبنطالها الجينز ، تغادر غرفتي

بخدين موردين وفي يدها رزمة المفاتيح .

**بريد**

خلعت قبعتي استعداداً للدخول. خلعت درعي الذي يصد عن صدري الرماح . الرسالة في يدي ، وساعي البريد يسلمني جواباً على رسالتي التي لم أضع عليها الطوابع بعد .

**الهاتف**

رن جرس الهاتف في صالة الاستقبال ، ولم تكن أنيشكا هناك . كانت أنيشكا في غرفتي . طفلها سمع الرنين وأجاب بضحكة وببضع إشارات من يده . استمر الرنين ولم تكن أنيشكا هناك . كانت مديرة البنسيون هي التي تتصل من بيتها ، لأن بعض الزبائن الذين انتهت إقامتهم في البنسيون ظهر هذا اليوم ، عادوا من مركز المدينة لأخذ حقائبهم التي وضعوها في صالة الاستقبال ، لأن موعد سفرهم قد حان .

هبطت أنيشكا الدرجات نحو الطابق الأرضي . رأت الزبائن السابقين ينتظرون على الرصيف قريباً من باب البنسيون ، هواتفهم النقالة على آذانهم ، والتذمر ظاهر على وجوههم . فتحت أنيشكا لهم الباب ، ثم رنّ جرس الهاتف من جديد . ارتفع صوت المديرة هادراً مثل رعد مفاجئ : أخبريني أين كنت؟ أخبرتها أنيشكا بالحقيقة من دون زيادة أو نقصان . (لا يدري أحد حتى الآن هل اقتنعت المديرة بكلام أنيشكا أم لم تقتنع !) امتقع وجه أنيشكا وهي تستمع إلى كلام مر تتفوه به المديرة ، وأنيشكا تصغي لحظة ثم تحاول توضيح موقفها في اللحظة التالية ، والزبائن السابقون يصخبون من حولها وهم يجرّون حقائبهم نحو الخارج .

الشيء الوحيد الذي أربك أنيشكا ، هو بكاء طفلها في اللحظة غير المواتية . بكى لأن شيئاً ما لم يعجبه ، كما يبدو ، في تلك اللحظة المشحونة بالتوقعات .

**محطة**

أسندت رمحي إلى صخرة في الجوار ، ورحت أحصي كل شيء من حولي ، كما لو أنني مبعوث دائرة حكومية ما . فماذا رأيت؟ رأيت عشر حافلات تمر ، ولم أر سوى ثلاث نساء ينزلن

في المحطة المجاورة.

## غياب

غابت أنيشكا ثلاثة أيام، ولم أسأل أحداً عنها، كي لا يفسَّر كلامي على غير معناه الصحيح. أجلس كل صباح في صالة البنسيون لكي أشرب الشاي. أرقب عربات الترام التي لا تتأخر عن مواعيدها، وأرقب الناس من خلف الزجاج وهم يمضون إلى شؤونهم، وبين الحين والآخر تظهر عاملة البنسيون، تبتسم لي كلما نظرتُ إليها، ولا تتوقف عن حركتها الدائبة، تأخذ شيئاً من هنا، أو تضع شيئاً هناك. وأقول لنفسي: ربما فصلت أنيشكا من عملها بسبب التباس غير مقصود!

في اليوم الرابع رأيتها هناك، خلف الكاونتر في صالة البنسيون كالمعتاد، تتبادل الكلام مع امرأة نحيفة تشبهها إلى حد ما. أبديت قلقي لغيابها، والمرأة الأخرى تحدق بي كما لو أنها تحاول أن تفهم ما أقول. قالت إنها لا تعمل سوى ثلاثة أيام في الأسبوع. قالت ذلك ببساطة ممزوجة بشيء من الأسى الخفيف.

قلت لها محاولاً تغيير الموضوع وأنا أرقب المرأة التي تقف أمامها: لديك صديقة جميلة. قالت: هذه أمي. ثم ضحكتْ وهي تترجم لأمها ما قلت. ضحكت أمها باعتدال، وظلت المرأتان تتبعانني بنظراتهما حتى غبت خلف الباب.

## غرق

مثل نحلة لا تستقر في مكان واحد أكثر من لحظة واحدة. تتفقد مطعم البنسيون، تزوده بالجبن والزبدة والمربى والبيض المسلوق كلما نقص. تحضر مزيداً من الخبز للزبائن الذين يتناولون طعام الفطور وهم غارقون في سرد الحكايات! (هل يروون أحلامهم التي رأوها في المنام؟) بعد ذلك يضحكون!

مثل نحلة، تسارع إلى المطبخ، تنظف الصحون والملاعق والسكاكين والكؤوس بالماء والصابون، وتعود بها إلى المطعم لكي يستخدمها زبائن قادمون من غرفهم التي عركتها فوضاهم في الليل.

تصعد إلى الغرف ومعها الشراشف النظيفة والمناشف وقطع الصابون. تجتاحها غرفة بعد

غرفة . تبدل شراشف الأسرة والمناشف، تنظف المراحيض والمغاسل، تقرأ أخلاق كل زبون من هيئة غرفته وحمامه، ولا تقول شيئاً لأحد، لأن أحداً لا يطلب منها أن تقدم تقريراً عن زبائن البنسيون.

تعود بعد العصر إلى بيتها متعبة مهدودة الجسد. تضطجع في سريرها منتظرة زوجها الذي يعمل في فندق بالمدينة، ولا يفتأ يحدثها حينما يعود عن كل شيء يراه أثناء العمل، تبتسم حيناً وتعلق بكلام طفيف حيناً آخر. ولا يسكت إلا حين يلاحظ أنها غرقت في بحر النوم. يغرق مثلها في البحر نفسه وينام.

**ورقة**

ورقة على الجدار قرب مدخل البنسيون، وأنا أقرأ الورقة كلما خرجت. الورقة تنصح الزبائن بضرورة إغلاق الأبواب جيداً عند الدخول وعند الخروج، كي لا يتسلل اللصوص إلى الداخل، ومن ثم يتمكنون من الوصول إلى غرف الزبائن، وآنذاك لن يهب لنجدتهم أحد إلا بعد وقت طويل، أو قد لا يهب لنجدتهم أحد، لأن المديرة تغادر مكتبها في أي وقت تشاء، وموظفة الاستقبال تغادر الصالة عند المساء، ولا يبقى في البنسيون سوى الزبائن الذين يحملون مفاتيح تفتح أبواب غرفهم، وتفتح في الوقت نفسه البابين الرئيسين للبنسيون.

خرجت للتجوال في شوارع المدينة بعد أن قرأت الورقة للمرة العاشرة (أخشى كلما قرأتها من خطأ فادح أو من حلم فادح). مشيت حتى وصلت مبنى المسرح الوطني. رأيت أصنافاً كثيرة من الخلق. رأيت أشخاصاً لم تألفهم المدينة من قبل، لهم رؤوس حليقة وسحن منفرة ولسان حالهم يقول: نحن قادرون على إلحاق الأذى بمن نشاء، ولا يهمنا رجال الشرطة الذين لنا بينهم أعوان، ندفع لهم نقوداً ونمرر أي شيء نريد، من الجنحة الصغيرة حتى الجريمة النكراء. مشيت حتى وصلت مبنى المتحف الوطني. رأيت التمثال الذي بناه فنان ما، من الإسمنت ومن بقايا الأحذية العتيقة. رأيت النشالين وبائعي المخدرات ونساء الشوارع. مشيت حتى وصلت مبنى البنك المركزي. رأيت التمثال المقدود من حديد دبابة ما. التمثال يجسد قبلة بين ثغرين من حديد لرجل وامرأة. رأيت مدخل الكازينو بالقرب من التمثال. ورأيت زبائن الكازينو يدخلون ولا

يخرجون.

مللت التجوال في شوارع المدينة. رأيتني أعود إلى البنسيون قبيل منتصف الليل وإلى جواري امرأة ظهرت لي للتو، تأملت وجهها وقلت إنها أم أنيشكا التي رأيتها البارحة. وقفت على الرصيف وتلفتّ بحذر قبل أن أفتح الباب الذي يأخذني إلى غرفتي داخل البنسيون. تلفتّ في كل اتجاه ولم أعد أرى المرأة إلى جواري. فتحت الباب، فوجئت وأنا أرى ثلاثة من اللصوص ومعهم امرأة، ينتظرونني في الممر الداخلي للبنسيون.

### سؤال

اللوحة على الجدار مقابل السرير، والسرير في غرفة في الطابق الثاني من البنسيون، والبنسيون مكوّن من ثلاثين غرفة، في كل غرفة لوحة أو اثنتان.

واللوحة مكونة من ألوان زيتية على قماش، وعلى القماش فرسان يركبون خيولهم، وثمة نساء يرقبن فرسانهن في ابتهاج.

قلت لها (هل هي أم أنيشكا أم امرأة أخرى؟): إني أسمع وقع حوافر الخيول وصليل السيوف وقعقعة الرماح! قالت لي: نم الآن، أنت لا تسمع سوى ضجيج السيارات في الشارع. سألتها: في أي عصر نحن الآن؟ قالت: نم، وسأطرح سؤالك على موظفة البنسيون في الصباح.

ولم أنم، (أو هذا ما تراءى لي) لأنني ظللت أبحث في الليل عن جواب للسؤال.

### طحين

تراءى لي أننا على مسافة ما من المدينة. خبأت الرمح تحت أكياس الطحين، وسألتها: كم رغيفاً جهزت لرحلتنا القادمة؟ قالت: لم أجد طحيناً! قلت: أحضرته بنفسي وخبأت الرمح هناك. قالت: رمحك خبأته تحت أعواد الحطب. نبشت حزمة الحطب وبعثرت أعوادها ولم أجد شيئاً. كان الرمح في مكان آخر، وكذلك الطحين، ولم تكتمل رحلتنا بسبب ذلك.



# البجعة

## فؤاد التكرلي

ألوان المساء تتغير وتتبدل وتتلاين، كأنها أمواج بحر لا مرئي. كنتُ أنظر إلى صفحة الغروب من السماء التي كانت تبين من شباك الشرفة العريض وأنا جالسة أمام المنضدة. كنت أرى تلك المساحة اللونية المتلاعبة، وأنا أتأمل في شعور غامض يتملكني. إني أرى بعينيه.

أأرى بعينيه؟ أأرى من خلال ما يرى؟

كان أمامي، على الطرف الآخر من المنضدة، يتطلع مثلي إلى لوحة الألوان تلك بصمت. لم نتبادل الحديث منذ بعض الوقت؛ كنا نتبادل النظرات فحسب. عيناه أمام عينيَّ، تتكلمان بلغة أخرى، وترتفع حولهما الألحان والأغاني. ماذا يمكن أن نسمي كل هذا؟ تعودنا عليه منذ فترة، لا أدري متى. ربما كان ذلك منذ شهرين أو ثلاثة، حين قال إني بجعة بيضاء تشع نوراً.

- ولكني لا أملك منقاراً ولا عنقاً أو ساقين طويلتين؟

- قال.. كذلك.

فضحكنا، رغم أني لم أفهم كل شيء. كنت أستسلم لبعض ما أفهم منه، غير مبالية بما لا أفهم.

---

فؤاد التكرلي، روائي وقاص عراقي

كان هو أستاذ العربية ولست أنا. كنت تلميذته حسب، في تلك الأيام المضيئة من الزمن.

حدث ذلك الأمر بعد انتقالنا إلى شقة في عمارات الصالحية، أجرناها بسعر معقول بعد أن تركنا دارنا الجميلة في الحارثية عقب وفاة والدي المفاجئة. أرادت والدتي أن يساعدها الفرق بين الأجرتين على تحمل أعباء العائلة المادية. كانت شقة صغيرة ونظيفة تحمل الرقم (٦) وتقع في الطابق السادس من العمارة رقم (٤٠) التي لا يفصلها عن وزارة الثقافة والإعلام غير شارع ضيق شبه مغلق.

كنا ثلاثة.. أنا ووالدتي وأخي الصغير حمزة. أخي حمزة هو الذي اكتشف هوية جارنا الأستاذ عبد الأحد، الأستاذ السابق في تدريس اللغة العربية. كان يسكن الطابق السادس ويعاني، مثلنا، من تعطل المصاعد المتكرر. كنا، ونحن في الأعالي، غير بعيدين مع ذلك عن الأعماق السفلى؛ فحين يتعطل مصعدا العمارة، كنا نتناوب النزول والصعود، أنا وأخي حمزة، من أجل قضاء حاجياتنا اليومية، تاركين والدتي مهمومة بشؤون البيت.

كان ذلك في ربيع سنة ٢٠٠٢ في شهر أيار، وكنت أنهيت من عمري ستة عشر عاماً وبدأت أحيا ربيعي السابع عشر، شاعرة بطوفان في صدري، ينبع من أعماق فيَّ تحتوي على رغبة مضنية للحياة وللنور وللحب. وبسبب هذه المشاعر المبهمة المتفجرة، لم يهمني كثيراً أن أرسب في مادة اللغة العربية وأن أعيد الامتحان فيها.

كانت الطيور في قفصها الواسع تتناغى وتتحرك باضطراب. سألته عنها فقال إنها تؤنس عزلته، فهو إنسان وحيد، وحيد، في هذا العالم. توفيت زوجته منذ زمن بعيد وتركه ابنه مسافراً إلى خارج العراق. قال:

- هذه الطيور، جاءت إليَّ برضاها. حطَّ طائر في أحد الأيام، في الشرفة فقدمت له صحناً مليئاً بالماء فشرب منه ثم طار ليستدعي طائراً آخر معه. وهكذا تكونت الجماعة، فرتب لهم ما يشبه قفصاً وأغلق قسماً من الشرفة ليحميهم من الرياح والمطر.

كانت الطيور هي الشيء المبهج الذي اكتشفه أخي حمزة لدى جارنا أستاذ اللغة العربية المتقاعد. بُهر بمنظرها وأصواتها وحركاتها وأخبرنا بما رأى فذهبت والدتي تقصد الجار حالاً وتسأل منه عن كيفية إنقاذي من ورطة اللغة العربية التي وقعت فيها. قالت إنه ابتسم مرحباً وأبدى استعداده لتدريسي ومعاونتي على النجاح. لم أكن رأيته ولا كان رآني، فوافقت

مرغمة، مشدودة إلى رغبة غامضة لرؤية الطيور التي حدثني عنها حمزة.

ذهبت رفقة والدتي نزوره. لم أكن رأيته كما قلت، ولكني شعرت بوجهه أليفاً إليَّ منذ الوهلة الأولى. كانت بدلته قديمة، قاتمة الألوان؛ لكن صفاء عينيه غير العادي، أزال تلك القتامة عن منظره. ماذا يحصل، إذن، بين الرؤية وتماس النظر وظمأ الأرواح وبين شؤون القلب المضطرب؟

لا شيء مفهوماً بالتأكيد؛ ولست أحاول منذ الأساس أن أفهمه. فما قد يبدو للبشر عاطفة ذات أبعاد معينة، كان لي ألفة واطمئناناً وانسحاراً من نوع خاص. وما يراه الناس أحياناً ميلاً وانجذاباً، رأيته اندماجاً في النفوس وارتياحاً في الأعماق.

في أول صباح أزوره مع أخي حمزة، بداية شهر آب من تلك السنة المضطربة، أبقى باب شقته مفتوحاً وجلسنا جميعاً وسط الصالة، تحت أنظار من قد يسلك الممر أمام الشقة. وكانت والدتي هي أول المارين الفضوليين. دعاها للدخول وأبدى لها خشيته، أمامي، من حاجتي لدروس مكثفة إلى حد ما. كم أخجلني ذلك! غير أني لم أعترض وتشاغلت بالتطلع إلى الطيور في عبثها البريء، غير مصغية إلى حديث أمي المشبع بالقلق على مستقبلي. كنت في داخلي مصممة على أن استوعب دروس اللغة العربية بمساعدة الأستاذ عبد الأحد أو بدونها؛ وكنت، أكثر من ذلك، مصممة على النجاح.

كنا جميعاً، تلك الأيام المنحوسة، مسكونين برعب خفي مما ستجلبه لنا الأحداث القريبة من ويلات أخرى لم نتعرض لها بعد. كانت التهديدات بالحرب تزداد يوماً بعد يوم؛ ولم يدر أحد، ربما في البلد كله، كيف يأخذها حقيقة. أهي مهزلة جديدة أم مشروع آخر لمجازر أخرى؟ وكنت أسأله أحياناً عن كل هذا.

لم يجبني بصراحة. لعله لم يرد أن يخيفني؛ غير أنه رجاني أن أخبر والدتي بأن علينا أن نفكر بمكان ننتقل إليه في حالة تردي الأوضاع. أكد عليَّ مرات عديدة أن نتدبر مثل هذا المكان. ولا أدري أية إمارات بدت على وجهي بحيث سارع إلى القول:

- من أجل الحيطة والحذر.. لا غير.

فلما سألته:

- وأنت يا أستاذ.. ماذا ستعمل؟

ابتسم. كانت ابتسامة حزن ومرارة واستسلام وأسى:

- أنا سأبلغ السبعين من عمري بعد شهرين؛ وأنا، حتى لو بحثتُ عن أحد أو عن مكان.. لما وجدته. ماذا تريدين مني أن أعمل يا صغيرتي.. غير أن أبقى مع الطيور؟

تلك الليلة لم أنم حتى ساعة متأخرة من الليل. اجتزت الامتحان بسهولة أواخر أيلول ٢٠٠٢، وبدأت سنتي الجديدة في المدرسة الثانوية. انقطعت عن دروسي مع الأستاذ عبد الأحد. لم يقبل منا النقود التي عرضتها عليه والدتي وأبدى لها امتعاضه بشكل لطيف. وحين ذهبنا نزوره، أنا وحمزة، حاملين له معنا كمية من الكليجة صنعتها له والدتي، رجانا أن نجلس ونشاركه شرب الشاي.

كان عصراً خريفياً والساعة لم تجاوز الخامسة، وبقايا من أشعة الشمس الحمراء تقسم جدار الصالة إلى قسمين. وإذ انزوى أخي حمزة قريباً من قفص الطيور، بعيداً عنا، كلمني هو هامساً:

- كيف تقبلين بتقديم المال لي.. أنتِ خاصة؟

كان يبتسم والسعادة تطل من عينيه؛ ولما لم أجب وغرقت في محنة الخجل المعتادة، أضاف:

- يكفيني أن تكوني لي.. نوراً من الجمال والأمل.

لم آلف منه هذه الكلمات، هذا النوع من الكلام الذي كنت أتمناه في السر. لبثت ساكتة، أنظر إلى وجهه المبتسم، فمدَّ ذراعه بهدوء ووضع كفه الحارة على يدي ثم ضغطها بخفة.

لم أنم تلك الليلة إلا ساعات قليلة. مكثت في فراشي أتقلب وأنا شبه محمومة. تأتيني صور وتبتعد عني ثم تعود؛ عيناه وكفه والطيور. وانتبه إلى نفسي ومن أنا ومن هو وما معنى كل ذلك. كانت الأسئلة تتضارب في ذهني بحدة، تقبل من لا مكان ثم تتماهى في الفضاء. هل لأي شيء، أي معنى، ولِمَ يجب أن يكون الأمر هكذا؟

ومضى الخريف وصرنا نقترب من نهاية سنة ٢٠٠٢ ونذر العاصفة الهوجاء تزداد في سماء بغداد مثل غيوم سوداء. كانوا يريدون رأس العراق بكل ثمن؛ وكان وضوح هذا الأمر مرعباً بشكل لا يحتمل.

لم أره لعدة أسابيع. أغلق بابه وتقوقع داخل شقته مع طيوره وكتبه. وكنت ممسوسة بتساؤل

مقلق عما حدث وهل يحمل معنى ما؟ أم لعلي أنا، تداخلني المشاعر المزيفة وأحشر نفسي في أمور لا أعرف كنهها.

أبديت لوالدتي بأني بحاجة لمعاودة دروس اللغة العربية مع جارنا الأستاذ عبد الأحد. رأيتها تبهت بشكل واضح وتحدجني بنظرات نفاذة شكوكة. لم تجبني أول الأمر، ثم همهمت بعد لحظة.

- لا يجوز.

فاستغربت كلمتها وشعرت ببعض الاضطراب ينتابني. هل تتهجس شيئاً ما؟ وإذ وجدتني واقفة بسكون أمامها أنتظر جواباً، أردفت:

- لم يأخذ منا نقوداً. لا يجوز أن نستغله هكذا.

ولكني عرفت في دخيلتي أنها ستبقى تقلب الأمر على أوجهه في ذهنها حتى تصل إلى القرار المناسب. وهكذا طلبت مني أن آتي معها صباح يوم جمعة شتائي مشرق. طرقنا بابه.

كان، عكس ما ظننت، بصحة جيدة وبمزاج حسن. لم نرد أن ندخل، لكن ترحيبه العريض بنا اضطرنا لذلك. كانت والدتي متوترة بعض الشيء، وكنت أحس بسعادة غريبة وأنا أتواجد معه في تلك الصالة.

تقبل منا فكرة معاودة التدريس بتلقائية، لم تدع لدينا أي شك بأنه إنسان محترم لا يجب المساس به بقضية النقود. كم بدت والدتي منبسطة القسمات ونحن نغادر شقته على موعد للقاء مساء ذلك اليوم.

جاء معي، كالعادة، أخي حمزة. أراد بمحض إرادته أن يأتي، منجذباً إلى رؤية مجتمع الطيور الذي كان يخلب لبه. أبقى الباب مفتوحاً وقدم لنا الشاي مع الكعك. تجرأتُ وسألته عما إذا كان ترك الشقة خلال الأسابيع الماضية، لأننا لم نره تلك الفترة، فابتسم:

- لكِ الحق. لم أفتح باب الشقة زمناً طويلاً نسبياً. تساورني نزعات الانعزال عن الناس، بين فترة وأخرى؛ وغالباً ما استجيب لها. يجب أن نحترم ما ينبع من أعماقنا بصدق. لقد غرقت مع الموسيقى، في تصفح أوراقي القديمة ومكتبتي، فمضى الوقت دون أن أشعر به. هل استوحشتِ دروس اللغة العربية؟

كان وجهه محلوقاً بعناية وشاربه الكث أبيض تشوبه بعض الشعيرات السوداء. كان أشيب

شعر الرأس، كثيفة؛ غير أن حاجبيه بقيا أسودين. كنت أشرب الشاي، جالسة بتحفز على كرسي مريح جنب مائدة منخفضة وضعنا عليها كتب الدراسة.

أجبته:

- لقد كان مبتغاي أن أنجح كما تعلم؛ لكني، لا أدري، أخذت أحس برغبة طاغية لدراسة العربية. إنها لغتي. وضحكت:

- أعني أنها تواتيني تلقائياً، دون جهد أحياناً.

- ولو تعلمين يا فتاتي الصغيرة، أية نعمة كبرى أُسبغت عليك! فلا شيء يضاهي قدرة التعبير بسهولة عن الذات والأفكار. ثم أردف وهو يقوم حاملاً معه أقداح الشاي:

-وهل ستفيدك هذه النعمة إذن؟

-ماذا تعني، أستاذ؟

-أعني.. متى ستبدأين بالتعبير عن ذاتك؟

كان يقف على مبعدة مترين مني، يتطلع إليَّ متسائلاً ومن عينيه الصافيتين تنبعث نظرات ود واهتمام. مكثت صامتة، ابتسم ببلاهة. كانت حزمة من أشعة الشمس ترتمي عليه، فيبدو كأنه مخلوق مضيء، وكنت أراه أمامي إنساناً آخر. ومنذ تلك اللحظة... هل أستطيع حقاً أن أقول.. انبثق في نفسي شعور غامض يتجه نحوه، شعور شجي بالاطمئنان والتفاهم كان يملأني ويجعلني، خفية، بالغة السعادة على مدار الساعة.

في ذلك المساء، حين قمنا، أخي حمزة وأنا، نروم الانصراف، ذكرني هو بما قاله لي قبل أكثر من شهر عن وجوب انتقالنا إلى مكان أكثر أمناً من شقتنا الحالية.

- تعالي، تعالي انظري، إذا لم تكوني قد رأيتِ بعد.

أشار إلى بناية وزارة الثقافة والإعلام عَبر الشارع، وأضاف:

- لاحظي هؤلاء المراسلين الأجانب، يدخلون ويخرجون ويراقبون. لقد بنوا لهم أكواخاً في شرفات الوزارة وعلى سطوح الغرف. إنهم ينتظرون، مثلنا، يوم القيامة.

أصابني قلق شديد وأنا أخبر والدتي بما قاله لي الأستاذ عبد الأحد وما شاهدته بنفسي. كانت على علم بما يجري فطمأنتني وبيّنت لي أنها اتخذتْ الاحتياط اللازم واتصلتْ بأقارب لها في بعقوبة وستنتقل في الوقت الملائم. لكن القلق بقي يخزني أياماً عديدة، ولم أفهم السر في ذلك

إلا حين ذهبنا أنا وحمزة إلى مدرس اللغة العربية فوجدناه واقفاً أمام الشباك، يتطلع إلى الخارج بسهوم. كان قد ترك الباب مواربا ولم يسمع طرقاتنا الخفيفة فدخلنا بعد أن رأيناه واقفاً وقفته تلك.

– إنهم يزدادون يوماً بعد يوم، من كل أنحاء العالم ومن كل الأجناس. لا يريدون أن تفوتهم مشاهدة ذلك اليوم العظيم. هل تدرين؟ كان يكلمني بألفة:

– حين يبدأون بالمغادرة فستكون تلك هي الإشارة.

ثم دعانا للجلوس فجلست وأنصرف حمزة إلى جهة الطيور، بينما اتجه سائراً إلى المطبخ لتحضير الشاي. لحظتئذٍ، وأنا أراقبه يمشي ببطء، عرفتُ أن القلق السري الذي يسكنني، سببه جزعي من المستقبل الذي سيواجهه، وحيداً، هذا الرجل. ولم أسل، لا نفسي ولا الآخرين، عن علاقتي بذلك؛ فقد كنت غارقة في موجة من عواطف لم أعهدها قبلاً.

في ذلك المساء، استطعت أن أكتم مشاعري تماماً وأن أفيد من دروس اللغة العربية فائدة جلية. إلا أني، بعد أسابيع، أخذت ألحظ في نفسي نزوعاً ملحاً كي أزيد من وقت وجودي معه ومن وقت التحدث إليه. كان ذلك أواخر سنة ٢٠٠٢؛ حين أفضيتُ لوالدتي بحاجتي إلى زيادة ساعات دروس اللغة العربية. كانت تشتغل في المطبخ. تعد لنا عشاء خفيفاً، فالتفتت إليَّ. لم أرَ وجهها ينطق بالشك والانزعاج مثل تلك اللحظة.

–لماذا لا تنتبهين هكذا إلى تصرفاتك، يا ابنتي؟

–هل تظنين أني أخطأتُ في شيء.. أم ماذا؟

–يُفترض بك أن تلاحظي.. أن تلاحظي العلاقات وحدودها.

تراجعت عن مناقشتها في الحال، فقد أحسست بها تمسني في موضع يؤلمني أن يمسه حتى جناح فراشة. ولكننا، مع ذلك، ذهبنا جميعاً لنسهر عنده في ليلة رأس السنة.. والدتي وحمزة وأنا والهدايا التي حملناها معنا إليه. قال إنه مسيحي لأنه ولد لأبوين مسيحيين وكان بوده أن يكون مسلماً مثلنا.

لم أُصدم بأقواله هذه، ولم أكترث بنظرات والدتي المستنكرة إليه، فقد كنتُ أعرف كل هذه الأمور عنه؛ غير أن فكرة طرأت على بالي ذلك المساء ونحن منغمسون في أحاديثنا عما سيفعله هؤلاء الأمريكان بنا وبأفراد السلطة، ملخصها أن استفسر منه بالذات ليوضح لي حقيقة مشاعري

نحوه؛ فهو، بعد هذه الحياة، يجب أن يكون عارفاً بكل شيء وأن يكون بمقدوره أن يحل الألغاز والأحاجي الباطنية.

ولكنه لم يرد أن يجيب؛ ولم أتوقع ذلك. لعل اقترابي من تلك القضية الشائكة كان خاطئاً.

كنت أدور حولها ولا أتوجه نحو الهدف. سألته:

-أأنت سعيد؟

كان ذلك في أمسية باردة ونحن على جهة من الصالة، جالسين كالعادة أمام المنضدة المنخفضة. قال:

-آه.. همزة الاستفهام.. هذه الهمزة لا يصح أن تدخل على الجملة الفعلية والجملة الاسمية

مطلقاً. يمكنك أيضاً أن تستعملي »هل« وتقولي.. هل أنت سعيد؟ سوى أن »هل« تختص بالتصديق الإيجابي.

كانت عيناه المغرورقتان قليلاً، تنطقان بأمور أخرى فهمتها أنا على طريقتي الخاصة. لم أستطع منع نفسي من الابتسام وهمست:

-لماذا؟

فابتسم هو أيضاً ولبث ساكتاً يتأملني هنيهات:

-أنتِ تعبثين يا صغيرتي برجل بائس مسن! لماذا؟

-لأن ذلك يسعدني.

-آه.. السعادة!

-ألا توجد؟ ألا نبحث عنها جميعاً؟

-بالتأكيد. كلنا نبحث عنها، وغالباً ما نجدها وراءنا.

-أنا لا أجدها ورائي. أنا أعيشها هنا وأنا معك.

رأيته يبتعد بناظريه عني ويتطلع إلى جهة الشرفة.. حيث الطيور تتناغى فيما بينها وتتعابث. فارقت فمه الابتسامة وغامت عيناه بعض الشيء. لحظات وهو في ذهوله وأنا، دون حراك، أنتظر كلمة منه. ثم عاد إليَّ. ابتسم ابتسامة عريضة سعيدة:

-أنتِ إذن استثناء من القاعدة. متى أمكنك أن تصلي إلى هذا المستوى الرفيع؟

وإذ التزمت الصمت دون أن أميل ببصري عنه، قام بغتة متجهاً إلى المطبخ:

-سنشرب الشاي.

لم أنم بهدوء تلك الليلة. صار ذلك تقليداً مزعجاً يداهمني كلما انفعلت وفارت دمائي وأفكاري. إلا أني كنت، رغم ذلك، مبتهجة وأنا أتقلب على فراشي. لقد تجاوزتُ حدودي وسرت على طريق أمنياتي. ذلك إنجاز يجب أن يُحسب لي. وخلال تلك الليلة خطرت لي فكرة صممتُ أن أفاتحه بها. فمادام لا يريد أن يتجاوز الحدود مثلي، فعليَّ إذن أن أجعله يفهم. سألته:

-هل تظن أن للأرواح أعماراً؟ أم أنها تقاوم الزمان، أو بكلام آخر لا تأبه بالزمان؟

كان ذلك أوائل شهر شباط ٢٠٠٣. لاحظت عليه أنه كان متوتراً في جلسته وفي إيماءاته وكلامه. بدا لي أنه صار شخصاً مختلفاً خلال الشهرين الأخيرين. لم يكن يخفي عني ارتياحه لوجودي معه في الشقة وللحديث الصريح الذي نتبادله أحياناً. كان تلقائياً لا يشعر بأي حرج. أما هذه الأيام..

-هذا موضوع جميل للإنشاء، ولكن..

نظر إليَّ بتساؤل ومرارة:

-أأنت خالية البال إلى هذه الدرجة؟ ألا تسمعين طبول الحرب، تدق على أبواب بلدك.. العراق؟ خجلتُ وأردت ألا يظهر الخجل عليَّ أمامه:

-هذه همزة الاستفهام. لقد أدخلتها في جملة أسمية وأخرى فعلية.. أليس كذلك؟

فأغلق عينيه هنيهة متصابراً ومَدَّ ذراعيه بحركة لم أتوقعها فاحتوى كفيَّ بكفيه:

-يابنيتي.. يابنيتي، ماذا تفعلين بنفسك؟!

ثم انحنى برأسه ولثم ظاهر يديَّ اليمنى واليسرى. كنت أرتجف انفعالاً وجنوناً وسروراً، وشعرت بقلبي يكاد يقفز من بين الضلوع. ثم سمعته:

-الأرواح لا علاقة لها بالزمن. هذا صحيح، ولكن الزمن يعبث بعلاقات الأرواح. إنه يصيبها في مقتل عن طريق الأجساد. الأجساد.. الأجساد، هذه هي التي تفنى وتأخذ الروح معها. وجدتني أسحب يديَّ وأخفيهما في حجري هامسة:

-لا أفهم هذه الأقوال ولا أريدها. لا أحبها ولا أريدها. افهمني. افهمني.

-ليتني لا أفهمك يا صغيرتي.

كان حديثاً بين روحين؛ شعرت وأنا استرجعه بارتجافة غبطة تخترق جسدي. كنا نتحاور؛ كنا روحين تتحاور فيما بينها. يا لله.. ما كان أجمله من حوار!

كنا بمفردنا فقد انصرف أخي الصغير قبل ذلك بفترة قصيرة، ولم يكن لدي أي سبب يدعوني للافتراض بأن حوارنا ذاك تعدانا نحن الاثنين، غير أني دهشت إذ وجدت والدتي كأنها على علم بكل كلمة تبادلناها. أخذت، منذ ذلك المساء بالتحديد، تخزرني بنظرات حادة لم ألفها منها قط قبلاً. وبسبب خشية باطنية ساورتني، لم أفكر بمفاتحتها عن معاودة الدروس والذهاب إليه.

كنا، مع ازدياد خطر الحرب، نتحرك لتدبير أمر سفرتنا إلى بعقوبة في موعد ملائم. كانت والدتي تجمع أشياءنا وترتبها وتحزم بعضها وتتصل هاتفياً كل يوم تقريباً بأقاربنا وتسألهم وتستوضح منهم عن أمور شتى، وهي مقطبة الجبين منقلبة السحنة. لم أعهدها هكذا، وأرجعت السبب للظروف العصيبة التي نمر بها، وكان الوقت يمضي. ثم حدث في الأسبوع الأخير من شباط أن تملكتني رغبة حرى، لا أدري كيف ولماذا بزغت في نفسي، رغبة تدفعني كي أراه وأكمل حديثي معه. كنت أريد أن أقول له بأن لا جدوى من التظاهر، فأنا أجدك أنت الروح القريبة لروحي. لا تحدثني عن الأعمار فأنا أجهل ما هي ومن فرضها علينا. قل لي فقط.. أأنا على حق؟

أخبرتها، كذباً، بأن لدينا امتحاناً صعباً في اللغة العربية، ويتوجب أن أراجع دروسي مع الأستاذ عبد الأحد.. فهاجت على حين غرة وهجمتْ عليَّ ممسكة بكتفيَّ، تهزني هزاً عنيفاً وتصرخ:

-لا دروس، لا دروس لعينة بعد الآن. أيتها الوقحة.. هل تظنينني بهذا الغباء؟ قولي. قولي.

ذهلت ذهولاً عظيماً واستولى عليَّ ضعف شديد فانغلقتْ عيناي وكدت أغيب عن الوعي وأنا مضغوطة بين ذراعيها. صدمني انكشاف سري هكذا علناً وتوسلت بوالدتي أن تتركني لحالي.

كانت، هي الأخرى، مرتاعة ومصدومة نفسياً، فمكثنا، نحن الاثنتين، طريحتي الفراش أياماً ثلاثة. وكان علينا، بعد ذلك، في بداية شهر آذار ٢٠٠٣، أن نتهيأ حقاً لمفارقة تلك المجالي التي يحيط بها الخطر. قيل بأن الغزو آت لا محالة وأننا نعيش ضمن دائرة الخطر بجوار بناية وزارة الثقافة والإعلام التي، لاشك، ستكون هدفاً أكيداً للصواريخ.

كانت والدتي تحاول أن تحسب لكل التوقعات حسابها؛ فهي تريد أن تنقذ العائلة من دمار قد يحل بها، وهي، من جهة أخرى، لا تريد أن تقضي وقتاً أطول مما يجب في بيت أقربائها؛ لذلك كانت تبحث في ذهنها عن الوقت المناسب للابتعاد عن الشقة. ولم تكن تدري كيف تصل إلى حسم هذا الأمر.

وإذ أصابها اليأس من إيجاد الجواب الشافي لهذا السؤال العويص فقد تبرع به عليها صغيرنا حمزة. قال إنه يتذكر أن الأستاذ عبد الأحد أخبرنا يوماً بأنه يعرف بالتقريب متى ستبدأ الحرب. نظرت إليه شزراً ولم تنبس بكلمة فاستمر حمزة:

-قال لنا إنه يراقب المراسلين الأجانب باستمرار، ويعرف عن يقين أنهم حين يجمعون آلاتهم ومعداتهم ويتهيأون للهرب، فان معنى ذلك أن الحرب على الأبواب. ثم التفت إليّ:

-ألا تتذكرين؟

هتفت به والدتي:

-متى كان ذلك؟

-منذ أسابيع.. لا أدري.. حين زرناه في إحدى المرات. ابتعدتْ منزوية في جهة من المطبخ وعلى وجهها سمة تفكير وانزعاج تحاول إخفاءها. كانت شبه منسحقة تحت وطأة المستقبل المهدد، ولم تدر، أمام المخاوف الرهيبة التي تتباين في الأفق، كيف تحمي عائلتها

الصغيرة. ثم، بعد لأي، قررت أن تقصد شقة الأستاذ عبد الأحد. اتخذت هذا القرار بعد دقائق من حديث حمزة. وضعت شالاً يخفي رأسها وكتفيها وطلبت بحزم من الصغير أن يرافقها. حافظتُ على سكوني منتظرة تصرفها. وجهت إليّ، قبل أن تخرج، عدة كلمات قصيرة:

-أنتِ تبقين في الشقة، لئلا يتصل بنا أحداً تلفونياً.

لبثت أراقبهما، واقفة وراء الباب الموارب، وهما يسيران بعجلة مجتازين الممر الحجري الضيق. سلَمت والدتي على الجارة أم عبد الله التي تترك باب شقتها مفتوحاً على الدوام،

وتوقفت قليلاً تثرثر معها. كنت شقية بشكل لم أتصوره؛ كأن ثقل السماء انهار على كتفيَّ. منعتني من رؤيته هكذا بكل بساطة! ماذا يساورها بشأني؟ وكيف.. كيف سيمكنني أن أراه وأن أحدثه وأفضي له بأفكاري ومشاعري؟

ثم رأيتهما يتوقفان أمام بابه وتطرقه والدتي. فتح لهما وأغلقت أنا الباب. منغمرة بذهولي وأنا

جالسة بمفردي في الصالة الفارغة، تناوشتني خواطر متضاربة. ماذا أريد منه؟ ماذا بمقدوري أن أقدم له؟ وكيف تسنى لي أن أتجرأ؟ وما هي هذه المشاعر التي يفيض بها قلبي؟ وما مدى إخلاصي بشأن كل هذا؟

ثم وجدت نفسي منساقة للإمساك بالقلم. تناولته وأمسكت به أمام الورقة البيضاء. إلا أنني ترددت ثم نكصت. لم أعثر على كلمة واحدة أدونها. بدا لي أن ما بي يعلو على الكلمات؛ وأن هذه الإشارات التي اعتاد استعمالها البشر منذ آلاف السنين، تعجز عن مساعدتي. كانت تلك محنة إضافية أخرى. وبقي التردد مستولياً عليّ وأنا أنتقل، ضمن تساؤلي الذاتي، من مستوى إلى آخر. أيمكن إذن أن أكون متمردة من نوع جديد. . لا أحب المقاييس القديمة ولا المتعارف عليها ولا حتى الطبيعية؟ وهل يكون الجنون على شكل آخر؟

رجعت والدتي مبتهجة بغباء. كانا مبتهجين، هي وحمزة؛ وكل واحد منهما لسبب مختلف. الصغير أسعدته الطيور ووالدتي طمأنتها أقوال الأستاذ. أكد انه يضمن لها بأن يخبرها عن الوقت الذي يتوجب علينا فيه أن نغادر، فارتاحت لكلامه.

لم تقل. . هل سأل عني أم لا؛ الصغير حمزة هو الذي نقل إليَّ تحياته، فشعرت بأن هذه السيدة والدتي، إنسانة يجوز عصيانها.

كنا، في نهاية الأسبوع الأول من شهر آذار، على يقين تام من اقتراب العاصفة، وكنت مع بقية تلميذات المدرسة قد فهمنا بغموض بأن من العبث أن نستمر على الدوام؛ غير أني لم أجد حاجة لأخبر والدتي بذلك. طرقتُ، يوماً، بابه في الصباح الباكر، فلم ألقَ جواباً. أكان مستغرقاً في النوم. . أم لم يرد أن يراني؟

لم أعاود الطرق. كنت خائفة، مرتجفة الأوصال؛ وكنت، أكثر من ذلك، منزعجة بعمق من المعنى الذي يحمله هذا الخوف والارتجاف. أيكون دمي، لا عقلي فحسب، مرتبطاً بذلك الميثاق الأجوف الذي يشدني إلى هؤلاء؟

عدت بعد جولة طويلة في الشوارع فأخبرت والدتي بأن الدوام صار متقطعاً ولكن علينا، مع ذلك، أن نداوم. كنت أريد أن أجدد المحاولة، بعذر أم بغيره؛ وكنت أشعر بأن الوقت لم يعد يتسع لأي إمهال.

أتذكر ذلك الضحى من يوم الأربعاء، الثاني عشر من آذار ٢٠٠٣، حين طرقت عليه الباب

ثانيةً. كانت الساعة تقترب من العاشرة. أدهشه حد الذهول أن يراني واقفة باضطراب أمامه. لم يدعُني للدخول، ولم يكن أمامي إلا أن أدخل، فاندفعت مارقة جنبه.

لبثت صامتة، خافقة القلب، وأنا استند بظهري إلى الحائط في المدخل الضيق. لم يغلق الباب تماماً، والتفت إليّ يكلمني بصوت خافت:

-صباح الخير. مابك يا صغيرتي؟ اهدئي قليلاً.

-العفو أستاذ عبد الأحد، اعذرني. أرجوك. أردت أن أكلمك فقط.

-وأنا أيضاً. تفضلي. هل أرسلتك والدتك؟

-كلا.

ولم أتحرك من مكاني. قال:

-كنت أريد أن أكلمها. حان وقت الاستعداد للسفر كما يبدو. لم يبق وقت طويل وعليكم أن تبتعدوا.

-وأنت؟ وأنت؟

-تعالي أجلسي. لا تضطربي هكذا. هيا، اجلسي.

بقيت واقفة، بإصرار، مكاني. عادت إلى وجهه الدهشة ونظر إليَّ متسائلاً. همستُ:

-هل تقف ضدي أنت أيضاً؟

كانت عيناه متعبتين، صافيتين، حزينتين:

-لماذا تتكلمين هكذا؟

-لأني وحيدة وعزلاء في هذا العالم. قل لي أأنا على خطأ لأني في السابعة عشرة من عمري، ولأني... وسكت وأنا ألهث. وضع يده برفق على فمي:

-لا تكملي، أرجوك.

ثم برفق، بغاية الرفق، أمسك بذراعي التي تحمل الكتب المدرسية وقادني فأجلسني على كرسي أمام المنضدة المنخفضة حيث اعتدنا الجلوس. كان عليها كتاب استطعت، في لحظة، أن أقرأ عنوانه «موديراتو كانتابيل». وجلس هو أيضاً. كان يتطلع إليَّ كأنه يراني من بعيد أو كأني على مسافة قصية منه. قال وهو يمسك مرة أخرى بيديّ ويضغطهما بين كفيه:

-أنا آخر من يقف ضدك. لا تظني أني لا أفهمك. ولكن.. أتعلمين؟ هناك أمور مستحيلة

في الحياة، هنالك مستحيلات كثيرة، وأنتِ يا صديقتي الغالية، تواجهين واحداً منها. أنا أخشى عليك من نفسك. أنت تريدين أن تتخطي الحدود، وهذا أمر غير مسموح لكِ به. ولكني، مع ذلك، سعيد بك ومزهو بما أراه منك. أنتِ روح نادرة، متعالية، شفافة؛ ونحن.. أنتِ وأنا.. لا مكان لنا هنا.. هنا.. ألا ترين؟

أردتُ أن أقول له بأني لا أريد تحقيق أمر ما، ولا أريد منه شيئاً معيناً؛ واني أكره هذه الارتباطات الحياتية المعهودة، ولا أدري كيف وصلت بي الأمور إلى أن أصير بهذه الحال المشتتة.. إلا أني لم أفه بكلمة. سمعته يسألني:

–أليس كذلك؟

فأجبت بهمس:

–نعم.

ثم سحبتُ بلطف يديَّ من بين كفيه وقمت. سألته:

–ستبقى هنا؟

فهز رأسه ووجهه الحزين يطفح بالقلق.

لم أره بعد ذلك؛ وبعد أيام حين جمعنا أشياءنا وخرجنا حاملين الحقائب، أرادت والدتي أن تمر عليه لتشكره على ما قدم لنا من نصائح وخدمات، لكنه لم يكن في الشقة. أخذنا طريقنا إلى بعقوبة فوصلناها والشمس تغيب.

رحب الأقارب بنا وحشرونا في غرفة باردة في الطابق الأرضي. خلال الطريق والسيارة تهزنا، كنت أشعر بالعبرة تستقر في أعلى صدري. كنت أفكر بكلماته وما كانت تدل عليه وبماذا كان عليَّ أن أجيبه بدل السكوت. أكان بوسعي حقاً أن أشرح له حالي التي لم يفهمها تماماً وأن أبيّن له بأني لا أريد منه شيئاً ولا أريد مطلقاً تلك الارتباطات الحياتية؟ أم أنني كنت، بعد كل شيء، عاجزة عن النطق بالكلمة، لأنني ربما روح، كما قال، لا علاقة لها بهذا العالم التعيس؟

وإذ انفتح علينا باب الجحيم ونحن منزوون في جحرنا الرطب البارد، وبدأتْ الانفجارات والأصوات الوحشية تتكالب على رؤوسنا دون رحمة ودون اكتراث، وأنا منكمشة على نفسي والهلع يرجفني ويكاد يفقدني الصواب، كنت أنتقل بعيداً، ذاهبة بفكري وقلبي إلى بغداد، إلى تلك الصالة الهادئة التي صارت لي فردوساً مفقوداً، وإلى الشخص الوحيد الذي يهمني بقاؤه

على قيد الحياة. وخلال عشرين يوماً من حرب المتحضرين هؤلاء الوحشية بكل معنى الكلمة، وفي غمرة الأخبار المفجعة عن الخراب الشامل والتقتيل الجماعي ومجازر الأبرياء، كنت أفكر فيما سيقول لي وفيما سأقوله له.

لعله أراد أن يشرح لي مدى الإحباط الذي يشعر به والذي يحيط بنا ويحيط بعالمنا كله. وكنت أفكر، بعد هذه الأسابيع المظلمة من الجزع والارتعاش والأفكار السوداء، أن باستطاعتي أن أقول له بأن علينا، رغم كل شيء، أن نجابه هذا الإحباط الذي أوحى به إليّ وأن نفعل، من أجل إنقاذ سعادتنا، ما نشاء ما دمنا يائسين إلى هذا الحد. أليس اليأس هو الذي يفتح أحياناً باب السعادة؟

كنت مجنونة بأفكار من هذا النوع بعد توقف القتال وسقوط التماثيل. أراد منا الأقارب أن نبقى في بعقوبة فترة أخرى، غير أن والدتي وأنا أصررنا على العودة، كل منا لأسباب مختلفة. هي قلقاً على شقتنا وأنا، لهف نفسي، قلقة عليه.

وجدنا بصعوبة سيارة أجرة تقلنا إلى بغداد. كان الجو ملبداً، ملوثاً بأنفاس المحاربين وبرائحة القتلى وبدخان الحرائق، وكانت بغداد، مدينتي العزيزة، مرمية على الأرض، مثخنة بالجراح.

وصل إلى سمعنا قبل أيام من رجوعنا، أن بناية وزارة الثقافة والأعلام قد قصفت بعنف عدة مرات بصواريخ موجهة وأنها دمرت على آخرها. كان ذلك الخبر من الأسباب غير المباشرة لإسراعنا بالعودة.

وصلنا بأعجوبة إلى مجمع العمارات في الصالحية. كانت الساحة شبه خالية فركضنا نحو عمارتنا وأخذنا نصعد السلالم التي بدت لنا بغير نهاية. كانت القاذورات تسد علينا الطريق في بعض الأدوار والروائح الكريهة تملأ الجو. وصلنا طابقنا السادس لاهثين وركضنا نحو شقتنا خلال الممر المترب. كان باب شقته مغلقاً وعليه آثار كسور. ولم نسر إلا خطوات حتى برزت أم عبد الله من باب شقتها بعد أن سمعت خطواتنا. كان وجهها مطبوعاً بطابع الارتياع والذهول. صرخت إذ رأتنا:

-أنتم! الحمد لله. الحمد لله على سلامتكم. الحمد لله.

ثم احتضنت والدتي مجهشة بالبكاء. أخبرتنا أن صاروخاً سقط قرب الدار العائدة لأخيها في الجعيفر والتي لجأت إليها، ففضلت أن تعود إلى الشقة بعد أيام من بدء الحرب.

رافقتنا ملتصقة بنا ونحن نسرع نحو شقتنا. كانت مضطربة، لاتني تتكلم وتشير بيديها دون انقطاع. قالت إنها كانت في شقتها حين سقط الصاروخ الثاني على بناية الوزارة فارتجت الأرض وتمايلت العمارة كلها، فتملكها الهلع وخرجت من الشقة مثل بقية الساكنين. وجدت الأستاذ عبد الأحد متكئاً على باب شقته والدماء تسيل من أطراف جسمه ووجهه ورأسه. قال لها إنه أصيب بشظية أثناء ما كان يطعم طيوره وانه سيحاول أن يجد وسيلة للذهاب إلى إحدى المستشفيات، لأنه كان ينزف بشدة. ثم رجاها أن تغلق باب الشقة وتحتفظ بالمفتاح لديها حتى يعود؛ ومضى يجرجر بقدميه والدماء تسيل منه. ولم تره منذ ذلك الحين.

كان حديثها خليطاً من صراخ وهمسات، وقد بدا عليها الارتياب مما كانت تحكيه لنا. وجف قلبي. كنت مرتاعة من أمور كهذه توقعتها. وجدت نفسي أهتف بها:

– هل عاد؟ ألم يعد؟

تراجعتْ بخوف إلى الوراء وهزت رأسها نفياً ثم تهاوت على كرسي وراءها. كان الروع يملكني وأنا مرتجفة الأوصال غير قادرة على الثبات. لم أعد أسمع حديثهما وانزويتُ بعيداً متظاهرة بالتفتيش في نواحي الشقة عن أشيائي. لن تسنح لي الفرصة إذن للحديث معه والاستماع إليه. تهجستُ بأن مستوى الحياة الجميل ذاك، لا يمكنه أن يقاوم الزمن طويلاً.

توقعت هذا من صميم قلبي. ولكنني ظننت، بغباء، أن ليس من العدل أن يختفي الإنسان الوحيد الذي شعرت أن باستطاعتي أن أجعله يفهمني ويفهم عاطفتي نحوه.

بكيته، خفية، عدة ليالٍ، وأنا منطوية على نفسي في الفراش، أرتعش مما كان يدور حولنا من انفجارات وإطلاق رصاص واستغاثات وصراخ. لا يمكن أن تسمى حياة، تلك المعايشة التي لا تحتوي إلا على الذكريات.

رفضتُ أن أرافقهم حين انصرفوا لفتح شقته. لم أرد، ربما، أن أودعه الوداع الأخير، وبقيت مصممة، بجنون، أن آمل بعودته. كنتُ، الآن، على يقين بأن الإحباط واليأس لن يفتحا مطلقاً أي باب، وبالأحرى باب السعادة.

دمشق

تموز/ ٢٠٠٥

# أربع قصص

## محمود الريماوي

**١ - الأول والثاني**

ذاك الذي أقفل على نفسه، وعقد العزم على أن لا يترك ثغرة يتسلل منها أحد إليه، حتى أقرب الناس إليه، شاءت المصادفة أن يلتقي ذاك الذي لا يبهجه شيء، كبهجته في العثور ولو على ثغرة صغيرة، يتسلل منها إلى غيره.

لقد التقيا في ظهيرة يوم صيفي، بعد أن ارتطمت سيارة الثاني بسيارة الأول، وفي ذروة حركة المرور. لم يكن الحادث خطيراً ولا حتى مؤذياً. كان عنيفاً فقط، خاصة على الأول الذي أخرجه الارتطام من شروده المعتاد. إذ إن سيارة الثاني وهو المتسبب هي التي تضررت في مقدمتها.

نزل الأول يستطلع ما حدث، وبادر قائلاً بعدما لاحظ الضرر الطفيف، الذي لحق بسيارته من الخلف:

- ما الذي فعلته؟

أجاب الثاني وقد ارتسمت على محياه الأربعيني علامات اندهاش..

- أنا آسف.. كأنني أعرفك.

بهت الأول غير مصدق..

- ما دمت تعرفني، لماذا ارتطمت بي؟.

- إني آسف بالطبع. لا يخطئ المرء إلا بحق من يعرفه.

---

محمود الريماوي، كاتب وقاص من الأردن.

لم يكن الأول على معرفة بالثاني. غير أن ذلك لم يمنعه من التفتيش في تلافيف ذاكرته المكدودة، عما إذا كان يعرف هذا الشخص حقاً، وإذا ما سبق له أن رآه من قبل، دون أن يفلح في ذلك.

- الحادث ليس بهذا السوء. شركة التأمين سوف تتولى اصلاح كل شيء، هذا إذا كان هناك ما يستحق اصلاحه في سيارته.

ثم عرض على الأول سيجارة، فأشاح هذا بيده قائلاً:

- ما دمت تعرفني، فقد كان يجب أن تعرف أني لا أدخن.

- حتى لو لم تكن تدخن، فمن اللائق أن أعرض عليك سيجارة. أعرف أناساً لا يدخنون ومع ذلك يدخنون سيجارة واحدة في مناسبة ما. . هل عرفتني؟.

قال ذلك وهو يمد إليه بطاقة التعريف الشخصية، غير أن الأول كان قد أدار ظهره في الأثناء، متجهاً إلى مقعد السائق لينطلق بسيارته. تبعه الثاني وعرض عليه البطاقة ثانية، التقطها الأول دون أن ينظر فيها. وجلس على مقعده فيما احتفظ الثاني بوقفته طالباً منه بطاقته.

- ألست تعرفني. . ما حاجتك ببطاقتي؟.

- من لا يعرف الأستاذ يوسف. ولكني أريد رقم التليفون والإيميل.

لم يكن الأول يحمل أية بطاقة، ولم يكن يستخدم هذه البطاقات أبداً، وكاد يقول لـ«صاحبه»: أنا محمد يوسف، ولست يوسف. واكتفى بالقول: كفى تعطيلاً لحركة السير. سوف أتصل أنا بك.

قال ذلك وانطلق بسيارته. وخلافا لتوقعه فقد احتفظ بالبطاقة لوقت طويل. وقد همّ غير مرة بالاتصال به. إلا أنه كان يمتنع عن ذلك كل مرة في آخر لحظة. لا، لم يترك الاسم أي انطباع لديه، بأنه على معرفة بصاحبه. و«في خمسينيات عمر المرء، فإن الفضول للتعرف إلى الأشخاص يتضاءل إلى حد بعيد». ظل يردد لنفسه بثقة وبقدر من الأسف. على أنه تيقن أن الثاني لم ينجح فقط في التسلل إليه، بل سوف يجعل من الحادث ومنه شخصياً بالتالي، مدار حديث دائم ومثال تسلية له في جلساته، وظل هذا الخاطر كلما أتاه يصيبه بصداع.

### ٢- ليليان ودليلة

حل في حديقة الحيوان في بداية الخريف، قرد وقردة ليسا كبقية قرود الحديقة. فالأنثى ذات

سحنة معتمة، وفم مائل، وعينين غائرتين كما لو أنها عمياء. ومع عدوانيتها كان يروقها إهانة شريكها لها. إنه يضع قدمه فجأة، فيما هو يتثاءب، على صفحة وجهها الصغير. تنتشي هي لمداعبته وتسترخي، حيث تأخذ قدمه المشعرة راحتها على الوجه المتغضن. وقد يفاجئها بخرمشتها أو عضها أو حتى التبوّل عليها فيما هي تقشر حبة موز، دون أن يكدرها ذلك، أو يثنيها عن مواصلة التقشير.

لقد أطلق عليها حارس الحديقة، نقلاً عن بعض الرواد اسم دليلة، أما الذكر فلم يطلقوا عليه اسم شمشون، بل اسم ليليان. اختار الاسم رجل ارمني يتردد على الحديقة مصطحباً أطفاله. ليليان أي ابن الليل. وقد عزا ذلك ليس إلى سواد بشرة القرد، وهذه كانت رمادية وليست سوداء، بل لأن طباعه كما قال سوداء كالليل. هكذا وصفه الرجل الذي يعمل مصوراً، والذي عزف عن التقاط صورة لأطفاله أمام قفص دليلة وليليان، لأنهما «غير شكل» وكريهان كما قال. فهما يستقبلان الزوار بأصوات زاعقة، قبل أن يمطراهم بما تقع عليه أيديهما الطويلة من بقايا قشور، وحتى آنية الماء والطعام، يفعلان ذلك بتلذذ واستعراض، ويستهدفان الأطفال والنساء والعجائز، وحتى العابرون من المشاة لا يسلمون من أذاهما.

وإذا ما تجمهر أطفال مدرسة أمام قفصهما، كما يجري في رحلات المدارس، فإن دليلة تجد أن ذلك هو الوقت المناسب لكي تتشمم أنحاء جسم ليليان من الأمام والخلف. أما ليليان الذي يكبرها حجماً وعمراً، وبعد أن تفرغ دليلة مما هي فيه، فتبدو له تلك اللحظات لدى تجمهر الأطفال هي الملائمة لكي يلتصق بها، وإذ يثير ذلك ضحك الأطفال، فإنه يثير أيضاً حنق من هم أكبر سناً، خاصة حين تعمد دليلة في تلك الأثناء، إلى فتح فمها العميق ومد لسانها للأطفال.

وخلافاً لبقية القردة في الأقفاص المجاورة، التي تنسب إلى مواطنها الأصلية، فإن قفص ليليان ودليلة يحمل لوحة على القضبان، تفيد أن موطنهما مجهول وان فصيلتهما مهجنة وهو ما يثير فضول الجمهور، قبل أن يثور حنقه على غرابة أطوارهما. حتى أن أستاذاً في علوم الأحياء وفد ذات مرة إلى الحديقة في مهمة علمية، وصفهما بأنهما في سلوكهما يخالفان نظرية داروين مخالفة تامة، فإذ تفيد تلك النظرية أن الإنسان هو مستقبل القرد، فهما يتصرفان بثقة مفرطة تدل على «قناعتهما» أن القرد هو مستقبل الكائن البشري.

يحدث مثل ذلك في حدائق الحيوان، فثمة مخلوقات تقيم في غرائزها الخام وتتأبى على

الترويض، فإذا الكائن منها غريزة أولى خالصة تتغذى من ذاتها وتستعر من تلقائها، كما هو حال هذين المخلوقين اللذين تسببا بمشكلات جمة للرواد وللقائمين على الحديقة، كهياج مفاجئ منهما بعد تناول وجبة طعام مثلاً، وتعمد كل منهما إشاعة القذارة حوله، وإيذائهما للأطفال وكبار السن، بمد اليد الطويلة من خلال القضبان، فإذا تجاوب طفل ومد يده للسلام والمداعبة، فإنه يجري شد الذراع من طرفهما بطريقة مفزعة.

لم تلبث إقامتهما في الحديقة سوى لبضعة أسابيع، على أنها كانت فترة طويلة على الحراس والمروضين وبقية العاملين «أخطأنا في قبول الهدية من إحدى المنظمات.. كان من الخطأ قبولهما في الأصل». قال ذلك أحد الحراس، مشدداً على أن القرود لطيفة ولا تناصب البشر العداء، كما هو حال هذين المخلوقين. وتهكم حارس آخر بالقول «إنهما يسيئان لسمعة القرود».

وبينما كان يتم نقلهما ذات صباح إلى المحجر الصحي، تمهيداً لاتخاذ قرار بشأنهما، فقد أبديا داخل القفص ممانعة شديدة لنقلهما، إذ تسلقا القضبان وشرعا يتصاحيان، دون أن يدركا كم كانت إقامتهما مقيتة. أما الطبيب البيطري الكهل الذي أمضى سحابة عمره المهني في هذه الخدمة، والذي وقف بحكم مهنته على أخلاق البشر والحيوانات معاً، فلم يتردد في القول أمام شكوى العاملين في الحديقة، بأن ليس لأحد أن يفاجأ بفساد هذين المخلوقين، فثمة بشر بيننا أو حولنا يتخلقون بهذه الأخلاق وما هو أسوأ منها. قال ذلك وهو يتحسس مسدسه الخاص بالتخدير، ويعبر بحذر إلى قفصهما لمعاينتهما، متوجساً من أذى قد يلحقه من حيث لا يحتسب، متفادياً الإصغاء للهاثهما وملاقاة نظراتهما.

### ٣- الشجرة تبتئس

الشجرة العالية الطويلة بارتفاع يناهز عشرة أمتار، التي تتوسط رصيف شارع فرعي ليس ضيقاً، والتي تجاورها وتقابلها أشجار أخرى، تماثلها أو تقل عنها طولاً، وتنشر جميعها أغصانها الممتدة بأوراقها الكبيرة، ذات اللون الأخضر المشرق غير الداكن، إذ يتخلل ضوء النهار سطح الأوراق فتبدو هذه مشعة، وتكاد تضيء في ساعات العتمة.

الشجرة العالية الطويلة التي لا اسم لها بين الناس، لا يميزها شيء عن بقية شقيقاتها، سوى أنها تكثر من الحديث إلى نفسها، ربما لشعورها بالوحدة بعدما تقدمت في السن وتخطت الثلاثين من

عمرها، وهناك من قال إنها تخطت سن الأربعين، في انتصابها على ضفة أحد شوارع المدينة.

على أنها في جميع الأحوال أطول عمراً وأقدم عهداً من البناية المجاورة لها، التي يعبرها ويغادرها أناس كثيرون كل يوم، ويوقف بعضهم مركباتهم تحت ظلالها.

الشجرة التي ما فتئت قوية خضراء، تخشى مع ذلك أن يكون أدركها سن اليأس، فحين بنى البناؤون البناية المجاورة لم تكن الشجرة بهذا الطول، إذ كان ارتفاعها لا يزيد عن مترين، ولم يمض عام واحد حتى أكمل البناؤون بناء البناية الشاهقة، فبدت الشجرة أمامها قصيرة هزيلة لا تملأ العين، وهو ما أثار نقمة الشجرة على نفسها، وأثار ارتفاع البناية حسدها، فعقدت العزم على أن تنهض: تنمو وترتفع، وقد تأتى لها ذلك خلال بضع سنوات، حيث واظب ساكنو البناية في الأثناء على سقايتها في أشهر الصيف، مما أعانها على نمو سريع. غير أنه قد مضت الآن سنون كثيرة، دون أن يتيسر لها النمو. لقد وقعت في الخطأ فلن تبلغ البناية طولا.

من جهتهم فإن ساكني الطابق الأخير الطابق السادس من البناية، كانوا يمنون النفس بأن تتمكن الشجرة من الارتفاع، كي تلقي بظلالها الوارفة على الشرفة الجنوبية في ساعات الظهيرة، وان تهبهم ذلك المشهد الفاتن لاشتباك الخضرة بالفراغات، والضوء بالظلال، غير أنه لا أمنياتهم قد تحققت ولا أمنيات الشجرة، فقد توقف نموها المفترض عند ارتفاع يجاور الطابق الخامس فحسب.

ومع ابتئاس الشجرة مجهولة الاسم، وخشيتها من بلوغ سن اليأس، فقد فاتها أن البنايات تبنى ولا تنمو، وانها هي الأطول بين مثيلاتها من أشجار الشارع. لم يقل لها أحد ذلك، ولا هداها قلبها الملتاع إليه.

### ٤- الشجرة تطير

لن يكون هناك ما هو أسوأ لشجرة التفاح القصيرة، من أن يطبق الليل وأن تزمجر في أحشائه عواصف الشتاء، والشجرة بلا أوراق عارية الجذع والأغصان.

رفيقاتها في الحقل نائمات حتى وهن مرتجفات. أما هي فتتنهد مع نفسها في العتمة، وتتساءل: لماذا منذ نبتت في هذا المكان، لم تبرحه ولو لمرة واحدة. ولأن الساهر لا بد أن ينام ذات ساعة، مهما طال به السهر، فقد نامت شجرة التفاح الصغيرة، وحلمت أنها تطوف في الأرجاء البعيدة،

وتتخير لها موضعاً هنا، ثم تفارقه إلى موضع هناك. مرة قرب بيت بقرميد، ومرة أمام قصر صغير، ومرة على ربوة تحيط بها بيوت ينبعث من حدائقها أصوات لعب أطفال يلهون. وقد أمضت وقتاً طويلاً وهي حائرة في اختيار هذا الموضع أو ذاك، حتى انبلج الفجر الذي خالطته العتمة، فاستيقظت ولاحظت أنها لم تبرح مكانها وسط حقل فسيح قلما يرتاده الصغار، وحتى العصافير فإنها لا تحط على أشجار هذا المشتل، إذ تبحث عن أشجار كبيرة عالية.

وقد قصّت على جارة لها أكبر منها، ما رأته في الحلم من تطوافها على مدن وحقول بعيدة. ولدهشتها فإن الجارة تبرمت مما سمعت منها. حتى أنها امتنعت متذمرة عن الكلام. ولما ألحت عليها جارتها الصغيرة بأن تتحدث إليها، قالت لها إن حلمها نذير شؤم. فانتابتها الدهشة مرة أخرى.

- أي شؤم في أن أحلم بالطيران؟

- ذلك يعني أن تقتلعي من جذورك. . هل يرضيك هذا؟

فوجئت بما قالته وشعرت بخوف شديد.

- لا . . لا يرضيني.

- اسمعي، الأشجار تنمو وتورق وتثمر، لكنها لا تطير. العصافير والطيور هي التي تطير، أما الأشجار فلا تطير أبداً.

لم تجد شجرة التفاح الصغيرة ما تقوله، فجارتها أكبر منها تعرف أكثر منها، ويجب أن تثق بها. ومع ذلك فقد شعرت بالغصة، إذ إنها على ما سمعت من جارتها، فلن تبرح هذا المكان أبداً. وحتى لا تنخرط في البكاء فقد غمغمت لنفسها: أطير في الليل وتطير معي الجذور، ثم أعود إلى هنا في النهار. هذا يرضيني وهذا ما أريده. وقد بدت بعدئذ راضية متبسمة، وأخذت تمضي وقتها سحابة النهار، وكأنها تتدرب وتتأهب للطيران في الليل.

هارولد بنتر

# الضمير الذي لا يكف عن اليقظة

ترجمة وتقديم صبحي حديدي

مَن يصدّق أن هارولد بنتر، هذا الضمير اليقظ الحيّ الناشط أبداً في عشرات القضايا السياسية، تعرّض ذات يوم لتهمة الابتعاد عن السياسة في مسرحياته وقصائده؟ العجب يزول سريعاً، ويصبح تفهم التهمة نتيجة منطقية إذا تذكر المرء مقدار الأصالة في تلك النصوص التي لم تكن تسلم قيادها لتحليل لا يلحظ السياسة على السطح من جهة أولى، ويصاب من جهة ثانية بالكثير من الارتباك إزاء أدب يشتغل على الصمت، ولكنه يستنطق شعرية الصمت؛ ويكشف مفردات الذعر الإنساني البسيط من الوجود العاتي، دون أن يكون وجودي الفلسفة؛ ويلتقط دقائق الحيثيات في الموقف البشري اليومي، دون أن يكون طبيعيّ النزعة؛ كما ينحرف كثيراً، وعن سابق قصد، بعيداً عن واقعية الواقع دون أن يغرق البتة في أيّ استيهام فانتازي استعراضي أو شطحة سوريالية مجانية.

وليس غريباً أن يدخل إلى الإنكليزية، وإلى قاموس أكسفورد أيضاً، اصطلاح الـ Pinteresque المنحوت من اسم بنتر، والذي يفيد ذلك المناخ الدرامي الإنساني الخاصّ، االمعقد والبسيط، المحليّ والكوني، الفردي والجمعي، الرحب العريض والضيّق حبيس الحجرة الواحدة، في أن معاً. ولم يكن بغير مغزى أن الأكاديمية السويدية توقفت عند هذا النحت مراراً وهي تطري بنتر، الفائز بجائزة الأدب للعام ٢٠٠٥، بل وتستزيد حين تنحت مصطلحاً ثانياً هو «الأرض البنترية» Pinterland، ذات «الطبوغرافية المميزة، حيث تتمترس الشخصيات خلف حوارات مباغتة، وبين سطور تهديدات لا حلّ لها يكون ما نسمعه علامات على كلّ ما لا نسمعه».

والحال أنّ الأكاديمية بدت وكأنها طربت لقرارها منح بنتر جائزة الأدب للعام ٢٠٠٥، فأخذت تتغنى بقرارها في غمرة إغداق المديح على فائز كبير يستحقّ كلّ المديح في الواقع. فالرجل أحد كبار أدباء هذا العصر، وهو على الأرجح أعظم كاتب مسرحيّ حيّ في اللغة الإنكليزية، وهو الذي ردّ المسرح إلى عناصره الأساسية، مثل الفضاء المغلق والحوار الصاعق والأنماط البشرية التي تخلق الدراما الكثيفة حين تتصارع وتتقاطع وتتلاقي وتفترق، ضمن خطوط حبكة في الحدود الدنيا، وتنويع عريض لأساليب مسرح العبث والمسرح الطبيعي والواقعي وتقاليد الفرجة. هذا فضلاً عن دوره في إغناء مدارس الإخراج المسرحي، والسيناريو السينمائي والتمثيلية الإذاعية.

كذلك قد لا يعرف الكثيرون أنّ بنتر بدأ شاعراً، بل وكانت القصيدة هي أوّل منشوراته، قبل أن ينخرط أكثر فأكثر في الكتابة المسرحية والتمثيل والإخراج. وقصيدته «السنة الجديدة في ميدلاندز»، والتي كُتبت في مطالع الصبا، تذكّر كثيراً بمشهد الحانة في قصيدة ت. س. إليوت الشهيرة «الأرض اليباب». وأمّا قصيدته «سأمزّق قبعتي الفظيعة»، ١٩٥١، فإنها تمثّل أوضح البواكير على موضوعة الاحتجاج العميق التي ستهيمن على أشعاره بعدئذ:

*في سَكْنَة عدائية ذاتَ زمن ليس لأحد*
*الأصمّ وحده يسمع والكفيف وحده يفهم*
*الأميال التي أتلمّس طريقي عليها*
*كلّ الأرواح ستسكنني، وستشربني كلّ الشياطين.*

وغنيّ عن القول إنّ معظم قصائد تلك المرحلة كانت تعكس مناخاً درامياً واضحاً، وكانت بذلك تنذر بالخيار الرئيسي الذي سيقتفيه هذا الفنّان الكبير : المسرح.

ومحاضرة نوبل وثيقة جبارة جديدة تبرهن من جديد أنّ بنتر ليس واحداً من أعظم أدباء عصرنا فحسب، بل هو أيضاً أحد أنقى وأشجع وأنصع ضمائره من حيث انحيازه الدائم إلى قضايا الإنسان في وجه القوّة الغاشمة. وهذا الانتماء إلى قضايا الإنسان، وربما إلى ما بات يطلق عليه الليبراليون السعداء اسم «القضايا الخاسرة» إجمالاً، ليس أمراً طارئاً على مسار حياته، وهو أبعد ما يكوَن عن رفاه بعض النجوم في ادعاء الدفاع عن حقوق الإنسان وركوب الموجة كلما لاح أنها عالية ورائجة : من تشيلي إلى كردستان إلى فلسطين إلى البوسنة وصولاً إلى العراق مؤخراً.

وقد لا يعرف الكثيرون أنّ التضامن مع أكراد تركيا في ما يتعرّضون له من قمع واضطهاد سياسي وثقافي وإنساني هو بين القضايا الأساسية التي تبنّاها بنتر وسلّط الضوء عليها. وكان بنتر قد رافق الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر في رحلة إلى تركيا، في عام ١٩٨٥، لكنه بدل السياحة والاستجمام ذهب يحقق في انتهاكات حقوق الإنسان والتقى بعشرات المعتقلين السياسيين السابقين. وأثناء حفلة أقامتها السفارة الأمريكية على شرف ميللر، وبدل عبارات المجاملة واللباقة الدبلوماسية، ألقى بنتر خطبة عنيفة استعرض فيها طرائق أجهزة الأمن التركية في تعذيب السجناء، حتى أنّ السفارة لم تجد وسيلة أخرى لإسكاته سوى طرده من الحفلة، فكان أن لحق به ميللر تضامناً. وكانت تجربته في تركيا، ومع الأكراد بصفة خاصة، قد أوحت له بكتابة مسرحية «لغة الجبل».

وبرز مجدداً بقوّة في إطار حركة الاحتجاج البريطانية ضدّ الحرب على العراق. وخلال لقاء مناهض للحرب في مجلس العموم البريطاني ألقى بنتر كلمة بليغة نارية، جاءت فيها عبارته التي ستذهب أمثولة عند مناهضي الحرب : «لقد قال بوش إننا لن نسمح أن تظلّ أسوأ أسلحة العالم في أيدي أسوأ قادة العالم. ولقد نطق بالحقّ : أنظر إلى نفسك في المرآة، لأنك أنت الأسوأ». وفي حديقة هايد بارك، أثناء التظاهرة الحاشدة ليوم ١٥/ ٢/ ٢٠٠٣، قال : «الولايات المتحدة وحش منفلت من عقاله. والبربرية الأمريكية سوف تدمّر العالم ما لم نواجهها بحزم. إنّ البلد تحكمه ثلّة من المجاذيب المجرمين، ومعهم بلير بوصفه السفاح المسيحي. إنّ التخطيط لمهاجمة

العراق عمل من أعمال الإبادة الجماعية عن سابق تصميم».

ولد بنتر سنة ١٩٣٠ في هاكني، وهي منطقة عمالية صغيرة قرب إيست إند في لندن. وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية جرى إخلاء المنطقة، وعاد ثانية إلى لندن وهو في الرابعة عشر، وسيقول إنه لن ينسى أبداً مشاهد القصف الجويّ التي عاشها، والتي ستجعله مناهضاً للحروب بصفة عامة، وتدفعه إلى رفض أداء الخدمة العسكرية (أشفق القاضي عليه فاكتفى بتغريمه ٣٠ جنيهاً بدل السجن). في عام ١٩٥٠ بدأ ينشر في مجلة Poetry التي كانت تصدر في لندن، باسم مستعار هو هارولد بنتا. ثمّ عمل ممثلاً ثانوياً في الـBBC ، وبعد أربع سنوات من التجوال في أيرلندا والمسارح الريفية كتب «الحجرة» لصالح جامعة بريستول (وأنهى النصّ في أربعة أيام!)، ثمّ كتب تمثيلية للإذاعة بعنوان «ألم طفيف»، إلى أنّ أنجز أولى مسرحياته الطويلة «حفلة عيد الميلاد»، وتوالت بعدها نصوصه المسرحية الكبيرة التي جعلت منه أحد أعظم مسرحيي هذا العصر. وهو يعيش بين لندن وباريس، ومتزوّج من المؤرخة الشهيرة ليدي أنتونيا فريزر.

والناقد البريطاني مارتن إسلن (صاحب الكتاب الشهير الرائد عن مسرح العبث) ترك لنا هذا النصّ المدهش في امتداح لغة بنتر المسرحية: «حوار بنتر منضبط متراصّ كالشعر الموزون، أو أكثر ربما. كلّ مقطع صوتي، وكلّ تصريف، وتعاقب طويل أو قصير للأصوات، والكلمات، والجمل، محسوب بعناية لكي يبدو بديعاً. وإنّ التكرارية على وجه أدقّ، وانقطاع الإتصال، وحَلَقية الكلام العاديّ العامّي، تُستخدم هنا كعناصر شكلية تتيح للشاعر أن يؤلّف الباليه اللغوي الخاصّ به».

## محاضرة نوبل
## الفنّ، الحقيقة، والسياسة

في عام ١٩٥٨ كتبت التالي:

«ليس ثمة تمييزات فاصلة بين ما هو واقعيّ وما هو غير واقعيّ، ولا بين ما هو حقيقي وما هو زائف. إن أمراً ما ليس بالضرورة حقيقياً أو زائفاً؛ إذ يمكن أن يكون حقيقياً وزائفاً في آن».

وأعتقد أنّ هذه التأكيدات ما تزال مقبولة اليوم، ويمكن بالفعل أن تنطبق على استكشاف الواقع من خلال الفنّ. وهكذا فإنني ككاتب أظلّ مقتنعاً بها، ولكني لا أستطيع ذلك بوصفي مواطناً. يتوجب عليّ، كمواطن، أن أسأل: ما الحقيقيّ؟ ما الزائف؟

وفي الدراما تكون الحقيقة مراوغة على الدوام. المرء لا يعثر عليها أبداً، لكن البحث عنها إلزاميّ. ومن الواضح أنّ البحث هو الذي يحرّك المحاولة. البحث مهمة المرء. ويحدث مراراً أن يتعثر واحدنا بالحقيقة في العتمة، وغالباً دون أن يدرك أنه فعل. لكنّ الحقيقة الفعلية هي أنه لا يوجد البتة شيء اسمه الحقيقة يمكن العثور عليه في الفنّ المسرحي. هذه الحقائق تتحدى بعضها البعض، وتنأى عن بعضها البعض، وتعكس بعضها البعض، وتهمل بعضها البعض، وتناوش بعضها البعض، وتتعامي عن بعضها البعض. وأنت تشعر بعض الأحيان أنك تقبض في يدك على حقيقة اللحظة، ثمّ تراها تنزلق من بين أصابعك وتضيع.

وغالباً ما يُطرح عليّ سؤال حول كيفية ولادة مسرحياتي، فلا أملك جواباً. كذلك لا أستطيع أبداً تلخيص مسرحياتي، ما خلا أن أقول إنّ هذا ما يجري فيها. هذا ما تقوله. هذا ما تفعله.

ذلك لأنّ معظم المسرحيات يستولدها سطر هنا، أو كلمة أو صورة هناك. الكلمة المعطاة تعقبها الصورة عادة. وسأضرب مثالين في سطرين هبطا إلى رأسي من السماء، تتبعهما صورة، وأتبعها أنا.

المسرحيتان هما «الإياب» حيث السطر الأوّل هو: «ماذا فعلت بالمقصّ»، والثانية هي «الأزمنة الخوالي» حيث السطر يقول: «داكن».

لم تكن لديّ معلومات إضافية في الحالتين.

في الحالة الأولى من الواضح أن أحدهم يبحث عن مقصّ ويسأل عن مكان وجوده لدى شخص يرتاب في أنه قد سرقه. ولكني كنت أعرف، على نحو ما، أنّ الشخص المخاطَب لا يكترث أبداً بالمقصّ أو حتى بالسؤال ذاته.

مفردة "داكن" اعتبرتُ أنها وصف لشعر ما، شعر امرأة، وكانت جواباً عن سؤال. وفي الحالتين وجدت نفسي مجبراً على اقتفاء الأمر. هذا يحدث بصرياً، بخفوت بطيء للغاية، من خلال التنقل بين الظلّ والضياء.

ودائماً ما أبدأ المسرحية عن طريق تسمية الشخصيات: أ، ب، ج.

وفي المسرحية التي صارت "الإياب" رأيت رجلاً يدخل إلى غرفة مقفرة ويطرح سؤاله على شاب أصغر سناً يجلس على كنبة قبيحة ويقرأ في جريدة سباق. وعلى نحو ما ساورني شكّ بأن أ كان أباً وأن ب كان ابنه، ولكني لم امتلك الدليل. ولقد تأكد هذا بعد قليل حين توجه ب (الذي سيصبحليني) إلى أ (الذي سيصبح ماكس) قائلاً: «دادي، هل تمانع في أن أغيّر الموضوع؟ أريد أن أسألك شيئاً. ما اسم العشاء الذي تناولناه من قبل، ماذا كان اسمه؟ ماذا تسميه؟ لماذا لا تبتاع كلباً؟ أنت طباخ كلاب. بصراحة. أنت تظن أنك تطبخ للكثير من الكلاب». وهكذا، ما دام ب ينادي أ بـ «دادي» فقد لاح لي معقولاً تماماً أن أفترض أنهما أب وابن. واضح كذلك أن ا كان أيضاً طباخاً، ولم يكن يُنظر إلى طبخه باعتداد. هل كان ذلك يعني عدم وجود أمّ؟ لم أكن أدري. ولكن، كما حدّثت نفسي آنذاك، بداياتنا لا تتلاقى أبداً مع نهاياتنا.

«داكن». نافذة واسعة. سماء مسائية. رجل، هو أ (سيصبح ديلي فيما بعد)، وامرأة هي ب (ستصبح كيت فيما بعد)، يجلسان ويحتسيان شراباً. «بدينة أم نحيفة»؟ يسأل الرجل. عمّ يتحدثان؟ ولكني عندها ألمح امرأة واقفة قرب النافذة، هي ج (التي ستصبح أنّا فيما بعد)، ضمن وضعية أخرى من الضوء، تدير ظهرها لهما، وشعرها داكن.

إنها برهة غريبة، برهة خلق شخصيات لم يكن لها وجود حتى تلك اللحظة. ما يعقب هذا يكون متقطعاً، غير أكيد، أو حتى محض هلوسة، رغم أنه أحياناً قد يكون أشبه بانهيار ثلجي لا يمكن إيقافه. وموقف المؤلف عجيب هنا. ففي معنى أوّل هو ليس مرّحباً به من جانب الشخصيات. إنها تقاومه، وليس من اليسير العيش في كنفها، ومن المحال تعريفها. ولا ريب أنك لا تستطيع الإملاء

عليها. وأنت، إلى درجة ما، تلعب معها لعبة لا تنتهي، القط والفأر، الأعمى معصوب العينين، والاستغماية. ولكنك في النهاية تكتشف أنك أمام بشر من لحم ودم، لهم إرادتهم وحساسيتهم الفردية، ويتألفون من أجزاء مكوِّنة ليس في مقدورك تبديلها، أو استغلالها، أو تحريفها.

وهكذا فإنّ اللغة في الفنّ تظلّ تحويلاً بالغ الغموض، ورمالاً متحركة، ومنصة بهلوان (ترامبولين)، وبحيرة متجمدة يمكن أن تتكسر تحت قدميك، أنت المؤلف، في أية لحظة.

ولكن البحث عن الحقيقة، كما قلت، لا يمكن أن يتوقف. لا يمكن إرجاؤه أو تأجيله. لا بدّ من مجابهته، وجهاً لوجه، في البقعة المطلوبة.

المسرح السياسي يقدّم مجموعة مشكلات مختلفة تماماً. ينبغي تحاشي الوعظ أياً كان الثمن. الموضوعية ضرورية. ينبغي السماح للشخصيات بأن تتنفس هواءها الخاص. ولا يستطيع المؤلف حجزها أو حصرها لكي يشبع ذوقه الخاص أو مزاجه أو عصبيته. ينبغي أن يكون مؤهلاً لمقاربتها من زوايا مختلفة، من نطاق منظورات تامة وغير مكبوتة، وأن يأخذها على حين غرّة، بين حين وآخر ربما، ويمنحها مع ذلك حرّية أن تسلك الدرب الذي تشاء. هذا لا ينجح دائماً. فبالطبع، السخرية السياسية لا تلتزم بأيّ من هذه القواعد السلوكية، بل تفعل العكس في الواقع، وهذه تحديداً هي وظيفتها.

وأظن أنني، في مسرحيتي «حفلة عيد الميلاد»، سمحت لنطاق عريض من الخيارات أن يفعل فعله في غابة كثيفة من الإمكان، قبل التركيز ختاماً على فعل إخضاع.

«لغة الجبل» لا تزعم النطاق ذاته من العمليات. إنها تظلّ وحشية، قصيرة، وبشعة. لكن الجنود في المسرحية يستخرجون منها بعض المرح. فالمرء أحياناً ينسى أن من السهل انقلاب التعذيب إلى مصدر ملل. إنهم، لهذا، يحتاجون إلى ضحكة ما لكي تظل معنوياتهم عالية. وبالطبع، تأكد هذا في وقائع «أبو غريب» في بغداد. «لغة الجبل» تدوم ٢٠ دقيقة فقط، لكنها يمكن أن تتواصل ساعة بعد ساعة، كرّة بعد كرّة، فيتكرر النسق ذاته مرّة بعد أخرى، دواليك، ساعة بعد ساعة.

«من الرماد إلى الرماد»، من جانب آخر، تبدو لي وكأنها تجري تحت الماء. امرأة غريقة، يدها ممدودة من خلال الأمواج، تتهاوى بعيداً عن الأنظار، تتطلع إلى الآخرين، ولكنها لا تجد أحداً، لا فوق الماء ولا تحته، ولا تعثر إلا على ظلال، انعكاسات، وطفو. المرأة شخص ضائع في مشهدية غرق، امرأة عاجزة عن الفرار من القدر الذي بدا وكأنه ينتمي إلى الآخرين وحدهم.

ولكن حين يموت الآخرون، ينبغي أن تموت هي أيضاً.

اللغة السياسية، كما يستخدمها الساسة، لا تقتحم أياً من هذه المناطق لأنّ غالبية الساسة، وفق ما نملك من أدلة، لا يهتمون بالحقيقة بل بالسلطة وصيانة السلطة. ولصيانة تلك السلطة، من الجوهري أن يبقى البشر جاهلين عن الحقيقة، وأن يعيشوا وهم يجهلون الحقيقة، حتى حقيقة حيواتهم ذاتها. وما يحيط بنا، إذاً، هو تطريز هائل من الأكاذيب، نقتات عليها.

وكما يعرف كل فرد هنا، كان تبرير غزو العراق هو أن صدام حسين امتلك كتلة شديدة الخطورة من أسلحة الدمار الشامل، بعضها يمكن إطلاقه خلال ٤٥ دقيقة، فيتسبب في دمار مريع. لقد أكدوا لنا أن هذا الزعم حقيقي. ولقد تبيّن أنه ليس الحقيقة. وقيل لنا إن العراق يقيم علاقة مع «القاعدة» ويشترك في المسؤولية عن فظائع ١١ أيلول سبتمبر (٢٠٠١) في نيويورك. أكدوا لنا أن هذا الزعم حقيقي. تبيّن أنه ليس الحقيقة. وقيل لنا إن العراق يهدد أمن العالم. أكدوا لنا أن هذا الزعم حقيقي. تبيّن أنه ليس الحقيقة.

الحقيقة شيء مختلف كل الاختلاف. الحقيقة هي كيف تفهم الولايات المتحدة دورها في العالم وكيف تختار تجسيده (. . .)

الولايات المتحدة ساندت، وفي كثير من الحالات استولدت، كل دكتاتورية عسكرية يمينية في العالم بعد نهاية الحرب العالمية الثانية. أنا أشير إلى إندونيسيا، اليونان، الأرغواي، البرازيل، باراغواي، هاييتي، تركيا، الفيليبين، غواتيمالا، السلفادور، وتشيلي بالطبع. والويلات التي أنزلتها الولايات المتحدة بتشيلي سنة ١٩٧٣ لا يمكن محوها ولا يمكن غفرانها أبداً. مئات الآلاف من حالات الموت شهدتها هذه البلدان. هل جرت بالفعل؟ وهل جميعها حالات تُنسب إلى السياسة الخارجية للولايات المتحدة؟ الجواب هو نعم لقد جرت تلك الحالات، وهي تُنسب إلى السياسة الخارجية للولايات المتحدة. ولكنك أنت لم تكن تعلم بها.

لم تحدث قط. لم يحدث أي شيء قط. حتى حين كانت تحدث، فإنها لم تكن تحدث. لم يكن الأمر موضع اكتراث. لم تكن له أهمية. لقد كانت جرائم الولايات المتحدة منهجية، ثابتة، خبيثة، لا ندامة فيها، ولكنّ قلة من الناس تحدثوا عنها. الفضل في ذلك يرجع إلى أمريكا. لقد مارست استغلالاً للسلطة يكاد يكون سريرياً على امتداد العالم، وكانت في الآن ذاته ترتدي قناع القوّة المدافعة عن الخير في العالم. وهذا فعل في التنويم المغناطيسي لامع، شديد النجاح، وطريف أيضاً.

أقول لكم إن الولايات المتحدة هي، دون شك، العرض الأكبر على الطريق. قد تكون وحشية، لامبالية، احتقارية، قاسية لا ترحم. ولكنها أيضاً ذكية جداً. إنها بائع جوّال يعتمد على نفسه، لكنّ البضاعة التي يبيعها هي حبّ الذات. إنها تجارة رابحة. استمعوا إلى كلّ رؤساء أمريكا على التلفزة ينطقون عبارة «الشعب الأمريكي» كما في الجملة التالية: «أقول للشعب الأمريكي لقد حان الوقت للصلاة وحماية حقوق الشعب الأمريكي وأطلب من الشعب الأمريكي أن يثق برئيسه في العمل الذي ينوي القيام به نيابة عن الشعب الأمريكي».

إنها حيلة براقة. اللغة تُستخدم عملياً لإبقاء العقل بعيداً. وعبارة «الشعب الأمريكي» توفّر حشيّة وثوق شهوانية حقاً. لا حاجة لك إلى التفكير. استلق على الحشية فقط. قد تخنق الحشية ذكاءك وملكة النقد عندك، ولكنها مريحة. هذا بالطبع لا ينطبق على ٤٠ مليون أمريكي يعيشون تحت خطّ الفقر، وعلى مليونين من الرجال والنساء مسجونين في سجون هائلة شبيهة بالغولاغ، منتشرة على امتداد الولايات المتحدة.

أمريكا لم تعد تعبأ بالنزاع متوسط الشدة. وهي لم تعد ترى مبرراً لأن تكون كتومة أو حتى مخادعة. إنها تضع أوراقها على الطاولة دون خوف أو محاباة. إنها ببساطة لا تلقي بالاً إلى الأمم المتحدة، والقانون الدولي أو الانشقاق النقدي، وتعتبرها غير ذات صلة. ولديها كذلك خروفها الصغير المربوط خلفها، أي بريطانيا العظمى المنبطحة البليدة.

ما الذي أصاب حسّنا الأخلاقي؟ هل امتلكنا مثل هذا الحسّ في أيّ يوم؟ ما الذي تعنيه هذه الكلمات؟ هل تشير إلى مصطلح يندر استخدامه هذه الأيام: الضمير؟ الضمير الذي لا يكون مسؤولاً عن أفعالنا الشخصية فقط، بل عن مسؤوليتنا المشتركة إزاء أفعال الآخرين؟ هل مات هذا كله؟ أنظروا إلى خليج غوانتانامو. مئات الناس محتجزون هناك بلا تهمة، منذ أكثر من ثلاث سنوات، بلا تمثيل قانوني أو محاكمة، بمثابة موقوفين إلى الأبد بالمعنى الفني للكلمة. هذا الهيكل الخارج تماماً عن القانون يواصل البقاء في تحدّ صريح لمواثيق جنيف. وما يُسمى "المجتمع الدولي" لا يسكت عليه فحسب، بل يكاد يتناساه أيضاً. وهذه الإهانة الإجرامية ترتكبها دولة تعلن نفسها "زعيمة العالم الحرّ". هل نفكر في ساكني خليج غوانتانامو؟ ماذا تقول وسائل الإعلام عنهم؟ ما الذي قاله وزير الخارجية البريطاني؟ لا شيء. ماذا قال رئيس الوزراء؟ لا شيء. لماذا؟ لأن الولايات المتحدة قالت: انتقاد سلوكنا في غوانتانامو يشكل فعلاً غير ودّي. إما أن تكونوا معنا أو ضدنا. وهكذا أغلق بلير فمه.

غزو العراق كان فعل لصوصية، وإرهاب دولة فاضحاً، يكشف عن احتقار مطلق لمفهوم القانون الدولي. كان الغزو عملاً عسكرياً عشوائياً أوحت به سلسلة أكاذيب قائمة على أكاذيب، وتلاعب بوسائل الإعلام ثمّ بالجمهور تالياً. وهو فعل يسعى إلى توطيد الهيمنة الأمريكية العسكرية والاقتصادية على الشرق الأوسط، تحت قناع زائف هو التحرير، بعد افتضاح كل الذرائع الأخرى. تأكيد بديع لقوّة عسكرية مسؤولة عن مقتل وتشويه آلاف وآلاف الناس الأبرياء.

لقد جلبنا على الشعب العراقي صنوف التعذيب، والقنابل العنقودية، واليورانيوم المستنفد، وأفعال الجريمة العشوائية التي لا تحصى، والبؤس، والتدهور، والموت، ونطلق على هذا كلها اسم «جلب الحرية والديمقراطية للشرق الأوسط».

كم من الناس ينبغي أن تقتل قبل أن تستحق صفة القاتل الشامل أو مجرم الحرب؟ مئة الف؟ أظن أن هذا الرقم يكفي ويزيد. ولهذا فإنّ من العدل تقديم بوش وبلير أمام محكمة جرائم الحرب الدولية. لكن بوش كان ذكياً، لأنه لم يصادق على بروتوكول المحكمة. وإذا وجد أي جندي، أو حتى سياسي، نفسه خلف القضبان فإن بوش سوف يرسل المارينز. ولكن بلير صادق على البروتوكول وهو لهذا متوفر للمحاكمة. وفي وسعنا ان نتبرع بعنوانه للمحكمة إذا شاءت: ١٠ شارع داوننغ، لندن.

الموت في هذا السياق عديم الصلة، مع ذلك. بوش وبلير، كلاهما، يضعان الموت في آخر اعتباراتهما. لقد قُتل ١٠٠،٠٠٠ عراقي بفعل القنابل والصواريخ الأمريكية قبل أن يبدأ العصيان في العراق. هؤلاء الناس ليسوا في عداد الزمان. موتهم ليس في الحسبان. إنهم أصفار. إنهم حتى غير مسجلين في خانة الموتى. «نحن لا نقوم بإحصاء الأجساد»، قال الجنرال الأمريكي تومي فرانكس (...) الدم قذر. إنه يوسخ قميصك وربطة عنقك حين تلقي خطبة صادقة على شاشات التلفزة.

هنا مقطع من قصيدة بابلو نيرودا «إنني أشرح بضعة أشياء»:

*وذات صباح أخذ كل ما يحترق،*
*كل ما يُضرم في الدروب*
*يقفز على الأرض*
*يبتلع الكائنات البشرية*
*النار منذ اليوم*

والبارود منذ اليوم

والدم منذ اليوم

قطاع طرق مسلحون بالطائرات والمرتزقة

قطاع طرق بخواتم في الأصابع ودوقات

قطاع طرق في ركابهم رهبان سود يبصقون التبريك

هبطوا من السماء لذبح الصغار

وسال دم الأطفال في الشوارع

دون جلبة، مثل دم الأطفال .

بنات آوى من طراز تحتقره بنات آوى

حجارة تعضها الأشواك الجافة وتبصقها

أفاع تمقتها الأفاعي.

وجهاً لوجه، معك، رأيت دماء إسبانيا

تعلو مثل طوفان

لتغرقك في موجة واحدة

من الكبرياء والخناجر .

يا جنرالات الغدر الخونة :

أنظروا بيتي الميت،

حدّقوا في إسبانيا الكسيرة :

من كل بيت يسيل المعدن الذائب

بدلاً من الزهور

ومن كل مقبس في إسبانيا

تنبثق إسبانيا

*ومن كلّ طفل قتيل تطلع بندقية ذات عيون*
*ومن كلّ جريمة يولد الرصاص*
*الذي سيعثر ذات يوم*
*على عين الثور في قلوبكم.*

*ولسوف تسألون: لم لا يتحدث شعره*
*عن الأحلام وأوراق الشجر*
*والبراكين الكبرى في بلده الأمّ.*

*تعالوا وانظروا الدم في الشوارع.*
*تعالوا وانظروا*
*الدم في الشوارع.*
*تعالوا وانظروا الدم*
*في الشوارع.*

(. . .) إن حياة الكاتب نشاط شديد الهشاشة، يكاد يبلغ درجة العري. وليس علينا أن ننتحب جراء هذا. الكاتب يحدد خياره ويلتزم به. ولكن من الصحيح أن يقول المرء إنه منفتح على كل الرياح، التي يكون بعضها قارساً حقاً. المرء في العراء على حسابه، متشبثاً بغصن. لا ملجأ لك، لا حماية، إلا إذا كذبت، وبالطبع فإنك في هذه الحالة تكون قد صنعت حمايتك بنفسك، ومن الممكن القول إنك بذلك صرت سياسياً.

لقد أشرت إلى الموت مرات عديدة في هذه الأمسية. وسأقتبس الآن قصيدة لي عنوانها «موت»:

*أين عُثر على جسد الميت؟*
*مَن عثر على جسد الميت؟*

*هل كان جسد الميت ميتاً حين عُثر عليه؟*

*كيف عُثر على جسد الميت؟*

*مَن كان الميت؟*

*مَن هو الأب أو الابنة أو الأخ*

*أو العمّ أو الأخت أو الأمّ أو الابن*

*للميت وللجسد المُتَبَذ؟*

*هل كان الجسد ميتاً حين انْتُبذ؟*

*هل انْتُبذ الجسد؟*

*ولكن مَن الذي انتبذ؟*

*هل كان جسد الميت عارياً أم مرتدياً ثيابه استعداداً لرحلة ما؟*

*ما الذي جعلكم تعلنون جسد الميت ميتاً؟*

*هل أعلنتم جسد الميت ميتاً؟*

*كم كانت وثيقة معرفتكم بجسد الميت؟*

*كيف عرفتم أن جسد الميت كان ميتاً؟*

*هل غسلتم جسد الميت*

*هل أغلقتم عينيه الاثنتين*

*هل دفنتم الجسد*

*هل تركتموه منتبذاً*

*هل قبلتم الجسد . . .*

وإذ نتطلع في المرآة نخال أن الصورة التي تواجهنا دقيقة . ولكن تلو حرّكنا ملليمترا واحداً، فستتغيّر الصورة . والحال أننا ننظر في نطاق من الانعكاسات لا نهاية له . ولكنّ على الكاتب في برهة ما، أن يحطم المرآة – إذْ على الجانب الثاني من تلك المرآة تشخص الحقيقة إلينا .

**إشارة:**

في المقاطع التي لا تظهر في هذه الترجمة يقدّم بنتر المزيد من التفاصيل عن جرائم الولايات المتحدة قبل غزو العراق، وهي معروفة للقارئ وموثقة ولهذا رأينا اختصارها. وبالطبع، تقصد بنتر التشديد عليها مجدداً في هذا النصّ بالذات، حيث تدخل محاضرة نوبل في الأرشيف الرسمي لمئات الجامعات ومراكز البحث الأمريكية.

* * *

# أشعار

**قصائد مبكرة**

***القزم***

*رأيتُ القزم في قلب الفضاءات الرنانة،*
*تلك الليلة أعلى الذروة المزبدة.*
*ثمة الشجر المنحني، وثمة الوحش الصامت،*
*أسفل الرياح.*

*وأبصرتُ الرحّالة واقفين لا بثين،*
*تغشاهم سكنة الموت، لا بثين في التوابيت*
*ذلك المقام الساكن،*
*الأيدي متشابكة، والقبعات الطويلة شاخصة.*
١٩٥٠

***مرج هامستد***

*ها أنني، المستلقي على العشب، استلقي*

في قلب البرهة الصافقة بالرعد،
أقتلع الصوت
في التخم الأخضر.

حجارة في رحم الثمرة،
وعالم تحت العشب،
وحيداً أسفل الوحيد.

جسدي يستهلك الخطوط
الموصى بها، في خطّ النهار البياني.
ألاحظ النملة البنية
في أدغال شفرات النبات.

أنا بياض بؤبؤ عيني، أحذف
النملة من مرتبة القدرة،
أُنقِصُ حميّة البذور
هذه اللحظة القاطعة.

تحت الذبابة الشفيفة
تخطو معادلة الحشرة إياها
فوق زجاج الكلمة المستدق،
وتصدر إرشادات للفراغ.

مكائد خارجية: قرقعة
الغاب؛ تجارة الضجيج

المستطيلة؛ ثمّ وقفة تلك
الأغصان العالية .
١٩٥١

## الدراما في نيسان

وهكذا صار آذار متحفاً ،
وتحرّكت ستائر نيسان ،
أسافر في المعرض الخاوي
إلى آخر المقاعد .
في الديكور الربيعي
ينصب الممثلون الخيام،
وعلى ذبالة الضوء
يبدأون مسرحيتهم .

صرخاتهم في الظلام المغطى بالمساحيق
تتجمع في الحداد على
سفراء الأجنحة .
وثمة لوازم ودعامات تحت المطر
هي رماد الدار
وحجارة القبر التي لا تُحصى
في غمرة الخضرة .

أنتقل إلى الفاصل المسرحي،

وقد اكتفيت من هذه الفرقة .

١٩٥٢

## أنتَ في الليل

عليكَ ، وأنت في الليل ، أن تصغي
إلى الرعد والهواء المشاء .
وأنت ، على ذلك الشاطئ ، سوف تتحمل
ما تأتي به الأجواء العاتية .

كلّ ما عزّز الأمل
سوف يتهاوى على لوح الإردواز ،
ويكبر شوكة الشتاء
الذي يصخب عند قدميك .

ورغم أنّ المذابح اليتيمة تحترق ،
والشمس المتلكئة
تجعل النسر ينبح ،
فإنك سوف تطأ سراطاً مستقيماً .
١٩٥٢

## مسير على وتيرة انتظار

مسير على وتيرة إصغاء .
مسير على وتيرة انتظار .

انتظرْ في غمرة الشتاء
المصغي، وسِرْ صحبة العشب .

استرح عند كأس الانتظار .
سرْ صحبة فصل الأصوات .

عدّدْ شتاء الزهور .
سرْ صحبة فصل الأصوات .

انتظرْ قرب كأس أبكم .
١٩٥٣

## ضياء النهار

ألقيتُ حفنة بتلات على ثدييك .
وها أنت ، وقد أصابك ضياء النهار بالندوب ،
تستلقين صريعة البتلات .
وها جلدك يحاكي الغضارة ، ورأسك
يتلفّت في كلّ جهة ،
وتغمرك خرائب الزهور .
الآن أجلبك من الظلمة إلى رابعة النهار ،
راصفاً بتلة فوق بتلة .
١٩٦٥

## لقاء

إنهم موتى الليل
موتى الأزمنة السالفة يتطلعون
صوب الموتى الجدد
السائرين حثيثاً إليهم
ثمة نبض خفيض للقلب
حين يتعانق الموتى
أولئك الذين ماتوا في سالف الأزمنة
وأولئك الذين ماتوا من جديد
السائرين حثيثاً إليهم
يتبادلون البكاء والقُبَل
إذْ يلتقون اليوم مجدداً
للمرّة الأولى والأخيرة.

آب/ أغسطس ٢٠٠٢

## بعد الغداء

تتقاطر المخلوقات الأنيقة في ساعات ما بعد الظهر
لكي تتشمّم صفوف الموتى
وتتناول غداءها
كلّ هذه المخلوقات الأنيقة العديدة

تقتلع من التراب ثمار الأفوكادو المتورّمة
وتحرّك الحساء الكثيف بعظام ضالّة
وبعد الغداء
تسترخي المخلوقات كسلى وتنفق الوقت
في تسكاب الخمرة الحمراء في جماجم لائقة
أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٢

### اللهم باركْ أمريكا

هاهم ينطلقون من جديد،
اليانكي في استعراضهم المدرّع
يصدحون بأناشيد الفرح
وهم يخبّون على امتداد العالم الكبير
يسبّحون بحمد إله أمريكا .
المزاريب سُدّت بالموتى
أولئك الذين لم يتمكنوا من الانضمام إلى الصفّ
أولئك الذين رفضوا الغناء
أولئك الذين فقدوا أصواتهم
أولئك الذين أضاعوا اللحن .
وللراكبين سياط تقطع .
يتدحرج رأسك على الرمال
رأسك بركة في القاذورات
رأسك لطخة في التراب
كَلّتْ عيناك وأنفك
لم يعدْ يشمّ سوى رائحة الموتى

وهواء الموتى عابق تماماً
برائحة إله أمريكا .
كانون الثاني/ يناير ٢٠٠٣

## قنابل

لم يعد ثمة كلمات تُقال
وكلّ ما تبقى لنا هي القنابل
التي تتفجّر من رؤوسنا
كلّ ما تبقى لنا هي القنابل
التي تستنزف آخر قطرة في دمائنا
كلّ ما تبقى لنا هي القنابل
التي تصقل جماجم الموتى
شباط/ فبراير ٢٠٠٣

## ديمقراطية

ليس ثمة مهرب
الأعضاء الذكورية الضخمة مُشْهَرة
وستخترق كلّ ما يقع عليه البصر .
احرصْ على مؤخرتك . (٢)
آذار/ مارس ٢٠٠٣

## نشرة الأحوال الجوية

سوف ينطلق اليومُ ببداية غائمة .
وسيكون الجوّ رطباً
ولكنْ على امتداد النهار
سوف تسطع الشمس
وسيكون الجوّ جافاً ودافئاً في فترة ما بعد الظهيرة .
في المساء سيضيء القمر
وسيكون منيراً تماماً .
ولكن ستهبّ، كما يتوجب القول،
ريح خفيفة
ستتلاشى تماماً عند منتصف الليل .
لن يحدث أيّ شيء آخر .
هذه هي نشرة الأحوال الجوية الأخيرة .
آذار/ مارس ٢٠٠٣

## كرة قدم أمريكية

هلليلويا!
الأمور على ما يرام .
لقد مرّغناهم في القذارة .
لقد مرّغناهم في القذارة التي طرحتها مؤخراتهم

وطرحتها آذانهم العاهرة .

الأمور على ما يرام .

لقد مرّغناهم في القذارة .

لقد ماتوا اختناقاً في قذارتهم!

هلليلويا!

تبارك الربّ على كلّ الأشياء اللذيذة .

لقد مرّغناهم في قذارتهم العاهرة .

إنهم يأكلونها .

تبارك الربّ على كلّ الأشياء اللذيذة .

لقد جعلنا خِصيّيهم كِسَراً من التراب

جعلناها كِسَراً من التراب العاهر .

فعلناها .

والآن أريدك أن تقتربي منّي ،

وأن تقبّليني في فمي .

آب/ أغسطس ١٩٩١

---

(١) القصائد المبكرة من مجموعة Collected Poems and Prose، Faber and Faber، London ١٩٩١

والقصائد السياسية ظهرت مجتمعة في كراس بعنوان War ، صدر في لندن سنة ٢٠٠٥ عن الدار ذاتها .

(٢) تجدر الإشارة إلى أنّ صحيفة الـ«غارديان» البريطانية اليسارية كانت قد اعتذرت عن نشر هذه القصيدة في حينه ، فنشرها بنتر في أسبوعية «سبكتاتور» . . . المحافظة!

# شعرية الصمت

جيمس ر. هوليس

ذات يوم، خلال مقابلة على إذاعة الـ BBC، وجّه كنيث تينان نقداً إلى هارولد بنتر لأنه لا يتناول الأفكار ولا يستزيد في كشف شخصياته، فردّ بنتر بأنه إنما كان يسعى إلى دفع شخصياته نحو «الحافة القصوى لحيواتهم، حيث يعيشون في وحدة بالغة». واهتمام بنتر ليس منصباً على «البروليتاريا المناضلة» الخاصة بالواقعيين الاشتراكيين، ولا حتى على فكرة مجردة عن «الإنسان»، بل هو بالأحرى يبحث عن التجربة الملموسة للكائن البشري. شخصياته لا يُعثر عليها خلف المتاريس ولا خلف وشاح السلطة. إنهم أفراد وحيدون خائفون نكصوا إلى عزلة حجراتهم ليتأملوا. إنهم ملوك ومستشارون، ولكن دون امتيازات. إنهم جميعاً، تحت الجلود، مخلوقات ترتعد هلعاً من الصمت الذي يكتنف وجودها.

وفي مناسبة أخرى شرح بنتر وجهة نظره كما يلي: «أنا مهتمّ بالناس في المقام الأوّل: أريد أن أقدّم للجمهور بشراً أحياء، جديرين بذلك الاهتمام لأنهم في حالة وجود أساساً، ولأنهم موجودون، وليس بسبب من أيّة حكمة أخلاقية قد يستمدّها الكاتب منهم» (١)

وبذلك ينبغي أن تنبثق تجربتنا الدرامية من إقرارنا بالمخلوقات الزميلة لنا، وليس بسبب من إجماعنا على ما يحدث أن تؤمن أو لاتؤمن به تلك المخلوقات. والمؤلف عايش حلم المسرحية مرّات لا تحصى قبل أن يحوّلها أخيراً إلى شكل ومادّة. في البدء يدخل الجمهور إلى حلم المسرحية ببراءة مقارنة، لكنه سرعان ما يبدأ في العثور داخل تلك المسرحية على نتف وأجزاء من حياة المرء الشخصية. والعثور داخل الأحلام المنفصلة على نقاط تماسّ كهذه هو منتهى الاتصال الجمالي. وأخيراً، ليست هنالك حكمة وعظية يمكن استنباطها من مسرحيات بنتر، ولا توجد خريطة

طريق في علم الواجبات الأخلاقية تقودنا في أرجاء عمله وتذكّرنا أنّ الحلم الذي نحلمه له صفة جماعية .

أطروحة هذه السطور هي أنّ موهبة بنتر الدرامية الخاصة تكمن في موهبة الألسن ، والقدرة على الإصغاء وإعادة إنتاج صوت الصمت . مسرحياته تكشف عن تبادل إيقاعي بين الصوت والصمت ، هو الذي يتولى الإيصال حين لا يُفترض في الإيصال أن يكون ممكناً . وفي كتابه «تاريخ الشكل في الأدب الألماني» شرح كلوبستوك كيف أنّ «الكيفية غير المبنية على الكلمات تتحرّك في القصيدة مثل الآلهة في معارك هوميروس ، فلا يبصرها إلا القلّة» . ولعلّ إسهام بنتر الأعظم هو اكتشاف تلك الكيفية في لغتنا ، وإحياء ما أسماه ريلكه «اللغة حيث تنتهي اللغة» .

وأما إسهام بنتر الخاصّ فهو أن يسند ألسنياً ذلك النوع من التوترات التي لاح أنها تحرّك شخصياته من الداخل . الجملة المتشظية ، والعبارة المتروكة معلّقة ، والوقفة غير الملائمة ، تصبح كلها مظاهر خارجية لقلق داخلي ، ولرَيْبة أعمق . والصدام التنافري للغة في «البوّاب» ، مثلاً ، لا يؤشر فحسب على الصدام الذي ينشأ بين شخصية وأخرى ، بل كذلك في داخل كل شخصية . وجهود الكلام المرتبكة التي تعقب هذه المواقف تشير إلى حاجة ماسة عند الشخصيات للتعريف بذواتها . فإذا جازت إعادة صياغة تعريف كلاوزفيتز للحرب ، فإنّ اللغة تصبح استمراراً للتوتر بوسائل أخرى . وهايدغر يذكّرنا أنه في مناسبات كهذه تبدو اللغة مَلَكة تمتلك الإنسان ، لا العكس .

غير أن هدف «استمرار التوتر» قد لا يكون دائماً تبادل المعلومات . فعلى النقيض ، تذهب بعض شخصيات بنتر إلى الإطالة بمقدار ما ، بغية تفادي تعرّف الآخرين إليها . والأصوات التي تتبادلها هذه الشخصيات هي فعل إعاقة ، ومناوشة هدفها تحاشي المواجهة الأكبر . وبنتر يصف هذه الإستراتيجية على النحو التالي : "الاتصال بين البشر مفزع في حدّ ذاته ، إلى درجة أنّ البشر يستعيضون عنه بالكلام المتقاطع ، وبمواصلة الحديث عن أشياء أخرى بدل تلك التي في صلب وشائجهم» .[٢] وأحد مصادر المراوغة حول التواصل يمكن أن يُستمدّ من المستويات المتعارضة للمعرفة أو الذكاء . ففي «حفلة عيد الميلاد» ، مثلاً ، يستطيع ماكان وغولدبرغ التشويش على ستانلي بسبب تلميحهما الدائم إلى قوى غير معروفة أو أحداث خافية لكنها ذات مغزى . أو يستطيع ميك ، في "البوّاب" ، البقاء متقدماً على دافيز بسبب ذكائه الأرفع ونباهته . لكنّ مصدر التملص الأهمّ يصنعه فزع الشخصية من أنّ انكشافها ، أو الإفصاح عن دخيلتها ، يجعلها تحت

رحمة أولئك الذين يعرفونها. دافيز، مثلاً، لن يعترف البتة بالكثير حول سيدكب، الأمر الذي سيكشف أوهامه. ولهذا فإنّ كلّ ما سيقوله، أياً كانت أهميته، يظلّ جزءاً من محاولته الأعرض للوقوف على تفاصيل حيوية تخصّ الآخرين، والإبقاء على أسراره هو حبيسة نفسه.

وحين نتفحص خطوط الحوار الفردية التي استجمعها بنتر، فإننا قد لا نلحظ مغزى خاصاً فيها. إنها تبدو لغة بشر عاديين ذوي مشاغل عادية. ولكننا إذا تفحصنا الشذرات ذاتها ضمن السياق الإجمالي للمسرحية، فإننا سنكتشف أنها تتخذ فحوى مضافاً. نبدأ، على سبيل المثال، في اكتشاف المرجعيات المتقاطعة التي تحيك نسيجاً تلميحياً، هو النسيج الذي سيخدم بدوره في تكوين سياق لحوادث أخرى كانت، سوى هذا، معزولة. ورغم أنّ «حقيقة» حوار ما قد تبدو قابلة للنفي أو المساءلة بفعل «حقيقة» حوار آخر، فإنّنا مع ذلك ندرك وجود إيقاع حاذق وراء الحوار التلاسني للشخصيات، هو الإيقاع الذي لم يكن جلياً في البدء. والمحظوظون الذين أتيح لهم أن يشاهدوا زيرو موستيل وبرغس مريديث يؤديان «في انتظار غودو»، صُعقوا من توازن واتزان السطور، ذات السطور التي بدت ميتة غير مترابطة على الصفحة المطبوعة. الظاهرة نفسها تتكرر حين تضجّ الحياة في حوار بنتر على الخشبة. والإنتباه ذاته الممنوح للتفاصيل، والذي بدا تافهاً في سيرورة القراءة، يشفر على الخشبة عن صعود وهبوط في مقدار التشويق. الوقفات تجبر الجمهور والشخصيات، معاً، على اعتبار الاستجابة المتوفرة ممكنة. والوقفات، بالتالي، ليست فارغة بل طافحة بالترقبات الباحثة عن التحقق.

والجمال الحاذق في لغة بنتر اليومية ينبع من قدرتها في أن تحكي لنا المزيد عن الشخصيات التي تستخدم تلك اللغة، أكثر من قدرتهم هم أنفسهم على إخبارنا. ومثل كلّ الشعراء الغنائيين يبدأ التزام بنتر الأوّل من «كيف» يكون التواصل، وليس من «عمّ» يدور. وإذا بدت تلك اللغة الدنيوية غامضة مصابة بالفزع، فهذا لأنّ حيوات الناس الذين يستخدمون لغة مستنفدة هي بدورها غامضة مصابة بالفزع. والواقعيّ يشرع عادة في استخدام لغة المشاع فينجح في إعادة إنتاج ما يظنّ أنه لغة المشاع. المفارقة أنّ نجاح بنتر في توليف آذاننا على الأنماط اليومية للخطاب إنما يمكننا من استرداد مستويات الغرابة والغموض الموروثة في التجربة الإنسانية المشاع. فهذا سبيل لواقعيّ يقودنا إلى يقينية الأحشاء، وذاك سبيل لواقعي آخر يقودنا إلى ظاهراتية الروح.

* * *

النقد الذي وجّه إلى بنتر انصبّ في الواقع على ما لم يفعله، وليس على ما فعله. معظم هذا النقد افتقر على الدوام إلى تحسس الجوهر في ما يفعله بنتر حقاً. ولعلّ أكثر هذا النقد جدية ومنهجية صدر عن فكتور أمند، في خمسة اعتراضات خاصة.[٣] الأوّل، يساجل أمند، أنّ بنتر يُدخل الرموز ثمّ لا يستكملها (بوذا، في «البوّاب» يمكن أن يصلح مثالاً). صحيح أنّ بنتر يدخل عدداً من اللارموز، أي تلك الرموز التي لا تشارك في الإيصال. ولكن يجب أن نفهم أنّ هذه اللارموز جزء من النظرة الكونية للمسرحية، وهي نظرة كونية انهارت فيها التناقلات وانكسرت الرموز، لكي نستخدم تعبير تيليش. ثانياً، يعتبر أمند أنّ بنتر يفرط في الغموض، وهو نقد مرتبط بالأوّل وتكمن خلفه رغبة في أن يبدو العالم واضحاً، سواء أكان كذلك أم لم يكن. من الصحيح، مع ذلك، أنّ بنتر يطمس، غالباً وعن سابق قصد، بواعث وخلفيات شخصياته. لكنّ السؤال يظلّ ما إذا كان المؤلف يعفّ عن هذا أم ينفخ الحياة في موقف يكون الغموض أحد عواقبه الطبيعية. الدراما هي أن نطلق إلى الخارج تلك المشاعر الدفينة في الداخل، والمرء يرتاب في أنّ غموض مسرحيات بنتر يعكس محاولة من جانبه للاستجابة بوفاء إلى المجهول في اسم كوننا وطبيعته. وبنتر لن يلجأ إلى حيلة «الإله من الآلة» deus ex machina، ولا إلى إرادة سرية أو ابن عمّ ضائع من أجل كشف النقاب عن الشبكة العنكبوتية للتجربة الإنسانية.

انتقاد أمند الثالث قد يكون مبتسراً. ففي ما يخصّ اهتمام بنتر بمسألة الإيصال، هنالك الكثير من الأمور التي يقوم بها المرء في إيصال اللا-اتصال. بنتر، حسب أمند، يجازف بتكرار نفسه. وقد يصحّ أنّ المرء لا يستطيع إيصال اللا-اتصال على نحو أصيل دائماً، ولكن في وسع المرء أن يستمرّ في إيصال مختلف بواعث أولئك الذين لا يرغبون، أو لا يستطيعون، التأثير في الإيصال. وفي الحالتين ينبغي منح بنتر الحقّ في تطوير زمنه وطرازه بنفسه.

التهمة الرابعة ضدّ بنتر قد تكون مبررة. يستخلص امند أن شخصيات بنتر ليست «وضيعة» في تركيبها فحسب، بل هي «وضيعة» في النفس أيضاً. وقد يسأل المرء: وما المشكلة في هذا؟ هل على جميع الشخصيات أن تتحلى بمكانة أرسطية؟ كلا، بالطبع. قد تكون شخصيات سوفوكليس أظهرت الوضعية المأساوية للإنسان في صراعه مع الآلهة. لكن شخصيات بنتر تُظهر لنا مفارقة أن نكون في وضعية حرب مع أنفسنا، في زمن يشهد أفول الآلهة. الكاتبان، سوفوكليس وبنتر،

يخدمان جمهورهما جيداً، كلٌّ على طريقته.

النقد الأخير الذي يسوقه أمند هو أنّ بنتر صاحب مقاربة سلبية للقِيَم. وخلف هذا الاعتراض تختفي دعوة من أجل القيم «الحقة» والأفكار «الحقة»، أو حتى النوع "الحقّ" من السياسة. لكن بنتر يرفض مبادلة ربحه الجمالي في مقايضة صاخبة على ساحة السوق. ولعلّ من الخير أن يتذكر المرء ملاحظة هرميس ترسميغيستوس بأنّ الأشياء في الأعلى هي صورة عن الأشياء في الأسفل. والفنان الصادق مع رسالته قد يجد من الضرورة، في عصرنا هذا، أن يعمل وفق ما أسماه هوبر «الإفشاء السلبي».

والحال أنّ بنتر، كما ينبغي على كلّ فنان وفيّ لرؤيته الخاصة، يحمل ريبة خاصة تجاه النقاد. وفي مقالته «الكتابة للمسرح» يلاحظ أنّ الفارق بين «حفلة عيد الميلاد» التي استمرت أسبوعا و«البوّاب» التي عُرضت طويلاً هو أنه استخدم النقطة في الثانية وخطّ الاعتراض في الأولى، للإشارة إلى الوقفات وانقطاعات الحوار. وتابع بنتر أنّ النقاد لم تخدعهم حقيقة أنّ المرء في الحالتين لا يسمع النقطة ولا خطّ الاعتراض، وسرعان ما التقطوا الفارق. والحقّ أنّ بنتر يلجأ إلى الهزل لإيضاح موقفه، بالرغم من نيّته الجادة في تبيان عدم اكتراثه بالنقد. الحقيقة الأكثر أهمية هي أنّ النقاد كانوا بالفعل قد أصغوا إلى تلك الوقفات. كانوا يصغون إلى الفراغات القائمة بين الكلمات، بصرف النظر عما إذا كان بنتر هو الذي وضعها. وكما يتوجب على الفنان أن يصدر مجموعة أحكام نقدية حساسة، كذلك يتوجب على الناقد أن يدوزن نفسه مع نوع القرارات التي اتخذها الفنان بالفعل. ويمضي بنتر في شرح السيرورة الإبداعية كما عاشها:

«أنت ترتب وأنت تصغي، مقتفياً ما استجمعته من دلائل، عبر الشخصيات. ويحدث أحياناً أن يتمّ العثور على توازن ما، حيث الصورة يمكن أن تستولد الصورة بحرّية، وحيث تصبح في الآن ذاته قادراً على إمعان النظر في الموقع ذاته الذي فيه تصمت الشخصيات وتختبئ. وهي عندي تصبح الأشدّ جلاء في غمرة ذلك الصمت بالذات». (٥)

ومن واجب ناقدي بنتر أن يعيدوا تركيز انتباههم على ما يفعله بنتر وليس على ما لا يفعله. يجب أن يتطلعوا إلى ما هو وراء لغته لاكتشاف ما يتمّ قوله حقاً.

* * *

لاحظ محلل نفساني بريطاني أنه «توجد في سفر عاموس نبوءة بأنّ زماناً سيأتي حيث يصيب الأرض جوع، ؟ ليس الجوع إلى الخبز ولا العطش إلى الماء، بل إلى استماع كلمة الرب؟، وهذا الزمان أتى الآن، وهو عصرنا الراهن». (٦) لعلّ هذه ساعة جوع للاستماع. وطراز الاستماع الضروري لمعايشة تامة لمسرح بنتر ليس مسألة بسيطة، لأنّ لغة بنتر ليست بلاغة الإخراج بل بلاغة التواشج. في وسع كلمة واحدة، تماماً مثل حصاة تُلقى في بركة، أن ترسل عدداً لا محدوداً من الحلقات. والكلمة الواحدة لا تقود إلى أخرى فحسب، بل يحدث أيضاً أنها غالباً تحرّك ركود تجربة منسية عن العذاب أو المتعة. ولكنّ الحصيلة ليست المزيد من اللغة بل المزيد من الصمت.

هذا هو الصمت الذي ينطق رغم أنه، كما يصفه ماكليش في «فنّ الشعر»:

بلا كلمات

مثل تحليق الطير.

كذلك رأينا أنّ سيرورة بنتر الإيصالية لا تتضمن بلاغة الإخراج بقدر بلاغة الملمح الصامت. وفي عام ١٩٦٨ أثناء برنامج خاص حول الممثل على قناة CBS، عاد بنتر بالذاكرة إلى عهد كان فيه عضواً في فرقة السير دونالد ولفيتس. وبعد أن عارض الأسلوب المتكلّف لتلك الفرقة، شرح بنتر إستراتيجيته الخاصة من أجل «استغلال البرهة الدرامية. هنالك لحظات تكون فيها الحركات دقيقة وبالغة التفاهة من حيث المظهر ـ كما حين تحرّك كأساً من هنا إلى هناك. هذه برهة كبيرة. إنها في قلب حالات الصمت حين يتوقف الناس عن الكلام مع بعضهم البعض، ثمّ يعاودون الكلام». ورغم أنّ وسائله قد تختلف، فإنّ اتجاه بنتر في «استغلال البرهة الدرامية» يضعه في قلب التراث الدرامي الغربي، وضمن فكرة المسرح كلّها في ذاتها.

ومحاولة استرجاع شعرية الصمت ليست حكراً على بنتر، إذ يسجّل نورمان أو. براون الاهتمام المبكر الذي أبداه أبولونيوس بـ«لوغوس» الصمت، مبدأه العقلي. وأن يسمع المرء «عقل» الصمت يعني امتلاك آذان تسمع ما يُترك حبيس ما لا يُقال. ثمّ يطالبنا أبوليونيوس، بعدئذ، أن «لا نعجب من أنّني أعرف كلّ اللغات ما دمتُ أعرف ما لا يقوله البشر». (٧) ولا بدّ لتاريخ تثمين الصمت الأحدث عهداً أن يضع في الحسبان هذا التأكيد من ريلكه:

الصمت. مَن يلتزم الصمت بحماس متقد

هو الذي يلمس جذور الكلام.

والمرء كذلك يفكر في الحركة التي دشنها جان ـ جاك برنار خلال العشرينيات، ودعت إلى «مسرح صمت» للإفصاح عن تلك المشاعر التي لا يمكن أن تحملها اللغة. وفي «المسرح ومُضاعَفه» يساجل أنتونين أرتو من اجل لغة صامتة للملمح، معتقداً بوجود «شعر حواسّ مثل وجود شعر لغة، وأنّ هذه اللغة المحسوسة التي اشير إليها هي المسرحية بالفعل، إلى درجة أنّ الفكر الذي تعبّر عنه يقع خارج نطاق اللغة المنطوقة"». لكنّ بنتر يشتغل دون فنّ تأليف مسرحي (دراماتورجيا) مكرّس للصمت عن سابق وعي. وتراثه لا ينتمي كثيراً إلى تراث ستانيسلافسكي و«النصّ الثانوي» بوصفه سوابق الصمت في مسرح الـ«كابوكي» والإيماء. أنساق الصمت في مسرحياته ليست مبرمجة، بل هي درامية. الفارق هنا هو بين النظرية والتطبيق، وبين فلسفة التجربة والتكنيك المُصاغ في أتون التجربة.

ولقد ساجل سارتر وآخرون بأنّ فنان العصر ينبغي أن يكون «ملتزماً»، بحيث يُطلب منه هذا او ذاك من أشكال الالتزام. غير أنّ العنف الاجتماعي، ذاته، يتوجب في أزمنتنا أن يُقتلع من نفسية البشر الأفراد. وطبيعة «الإلتزام» عند بنتر، إذا تعيّن على المرء استخدام المصطلح، هو البحث في الداخل وليس البرمجة في الخارج. وكان ييتس قد تساءل، بحكمة، عن السبب الذي يجعلنا نوزّع الأوسمة على الجنود حين يخوض الفنان معركة داخل نفسه أشدّ شجاعة وأشدّ عزلة. وشجاعة بنتر الخاصة تكمن في محاولته أن يقول ما يلوح أنه أبعد من القول.

الفعل الإبداعي لم يكن يسيراً في أيّ وقت، ولعلّه بات أكثر صعوبة في عصر تعاني فيه لغتنا ونفوسنا من غثيان الموت. وبنتر يصف بدقة كيف أنّ غثيان الموت هو حصة الفنان الذي تكون اللغة موهبته.

ولديّ شعور آخر قويّ بخصوص الكلمات التي ترقى إلى صعيد ليس أقلّ من الموت. مثل ذلك الثقل للكلمات يواجهنا يوماً ويغيب عنّا في يوم آخر: كلمات تُقال في سياق هذا التغاير، وكلمات أكتبها أنا أو الآخرون، حصيلتها ليست سوى اصطلاحات بالية ميتة، وأفكار تتكرر وتتبدل بلا توقف حتى تصبح مبتذلة رخيصة بلا معنى. وهكذا، من السهل أن تطغى حال الغثيان هذه فيتراجع المرء وينتهي إلى الشلل. وأتخيل أنّ معظم الكتّاب عرفوا شيئاً من نوع الشلل هذا. ولكن إذا كان من الممكن مجابهة الغثيان، والمضيّ معه إلى خواتيمه، والتنقّل منه وإليه، فإنّ من

الممكن القول إنّ شيئاً قد وقع، أو حتى إنّ شيئاً تمّ إنجازه.[٨]

ومواجهة هذا الغثيان هو المشكلة الحاسمة في هذا العصر. فالفنان لا يستطيع علاج عظامنا الرميم أو يصلح نسيج حياتنا الخَلِق، ولكن قد يكون في مقدوره أن يجعلنا نظلّ بشراً في غمرة ذلك الصمت الذي يكتنف فضاءاتنا اللانهائية. عندها، فقط، تقترب الحياة من الكتابة التي اسماها بنتر «طراز احتفاء».[٩]

- فصل من كتاب:

James R. Hollis، Harold Pinter< The Poetics of Silence. Southern Illinois University Press، 1970، pp. 122-136.

إشارات المؤلف:

(1). Cited by John Russell Taylor، Anger and After (Harmondsworth، Middlesex، 1963)، p. 296.

(2). Ibid.

(3). Victor Amend، Harold Pinter Some Credits and Debits، Modern Drama، X (September 1967)، 173 f.

(4). أمر مبهج، حتى للنقاد، أنّ بنتر لا يسهل قمعه. عرض دسلدورف الأول لـ «البوّاب» قُوبل بالاستهجان والصياح. وانسجاماً مع التقاليد الأوروبية شارك المؤلف في تحية الجمهور مع الممثلين، وبالأحرى شاركهم في 34 تحية حتى مغادرة آخر اثنين من الجمهور الساخط.

(5). Harold Pinter، Writing for the Theatre، The New British Drama، ed. Henry Popkin (New York، 1964)، p. 579.

(6). R. D. Laing، The Politics of Experience (New York، 1967)، p. 101.

(7). Norman O. Brown، Loves Body (New York، 1966)، p. 256.

(8). Pinter، Writing fot the Theatre، p. 578.

(9). Ibid.، p. 580.

# ڤالتر بنيامين ولاهوت التاريخ

فيصل دراج

«كل هؤلاء الذين انتصروا حتى الآن يشاركون في هذا الموكب الانتصاري حيث أسياد اليوم يمشون فوق أجساد المهزومين اليوم».

**ڤالتر بنيامين**

«أطروحات حول مفهوم التاريخ» نص محدود الصفحات غريب المآل، يشاطر صاحبه مآله الغريب. كتبه بنيامين، على عجل، في ربيع ١٩٤٠، مستمهلاً موتاً أمهله شهوراً قليلة، فجاء نصاً ــ وصية، يتزاحم فيه الفكر واللهاث. حمل النص بصمات سياق مهدِّد، أجبر كاتبه على الانسحاب من موقع خطر إلى آخر لا يفوقه سلامة، وأقنعه بكتابة اختزالية مؤجلة النشر. وهذا السياق، كما الفكر الغامض الباحث عن وضوح لن يعثر عليه، خلط النص الفلسفي ــ الأدبي بمجازات معقدة، تأخذ بيد المؤوّل إلى اجتهادات متعددة. ولهذا لا يتضح معناه، بشكل نسبي، إلا بالرجوع إلى نصوص بنيامين الأساسية، وهي ثلاثة: «أصل الدراما الباروكية الألمانية، بودلير شاعر غنائي في زمن الرأسمالية العليا، وكتاب الممرّات»، بصفحاته الكثيرة ومستوياته الفكرية المدهشة.

نص لم يشأ صاحبه نشره، صار لاحقاً مدخلاً لفكره كله، وأحد النصوص الأكثر شهرة في

---

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني / دمشق

القرن العشرين. كتب بنيامين في عشرين صفحة تقريباً هواجس عن اليأس والمقاومة، أو مقاومة اليأس اليائسة، أو عن الكآبة الثورية، بلغة بعض المتفائلين.

## ١ – نقد إيديولوجيا التقدم :

كتب بنيامين في أطروحته التاسعة عن مفهوم التاريخ السطور التالية: «توجد لوحة للرسام كلي Klee عنوانها: «الملاك الجديد»، تمثّل ملاكاً يبدو كما لو كان يبتعد عن شيء ما ظلَّ نظره مشدوداً إليه. عيناه جاحظتان، فمه مغلق، وجناحاه مبسوطان. هذه هي الهيئة التي يجب أن يكون عليها ملاك التاريخ. وجهه ملتفت إلى الماضي. تتراءى أمامنا سلسلة من الوقائع، ولا يرى هو إلا كارثة واحدة وحيدة، لا تكف عن تكديس الأنقاض على الأنقاض، وترمي به على قدميه. يوّد أن يَتَمهّل، أن يوقظ الأموات ويجمع الحطام. لكن عاصفة تهبّ من الفردوس ضاربة جناحيه بقوة عاتية تمنع الملاك عن طيّهما. تدفعه هذه العاصفة بقوة لا تقاوم إلى المستقبل الذي يدير له ظهره، بينما ترتفع أمامه حتى السماءِ أكوام الأنقاض. هذه العاصفة هي ما ندعوه بالتقدم».

كتابة غريبة خاصة بصاحبها، بعيدة عن اللغة المفهومية التي تعامل معها ماركسيون معاصرون له، كان له معهم أواصر قوامها المودة والإعجاب، مثل لوكاتش الشاب وكارل كورش وبريشت. كتابة غريبة تُؤْثر، لأسباب مختلفة، المجاز على غيره، مخلّفة لقارئها الالتباس ومدى التأويل. لا يتكشفّ معناها، وبشكل نسبي بالتأكيد، إلا بقراءة النص أكثر من مرة، ومقارنته بنصوص أخرى للمؤلف أكثر وضوحاً. ذلك أن لوحة الرسام الشهير لا تقول شيئاً كثيراً، لأن بنيامين وضع على لسانها ما شاء أن يقول. والكلمة الواضحة الوحيدة في الأطروحة هي: التقدم، الذي عطف المؤلف عليه خراباً مديداً وعاصفة عاتية، تقذف بالملاك إلى خارج الفردوس. وما نقيض الفردوس إلا جهنم، التي ينتهي إليها التقدم، دون أن يدري. وإذا كان في كتاب «أصل الدراما الباروكية الألمانية» ما يصرّح بشغف بنيامين بالمجاز الديني، فإن في عمله الكبير «ممرّات باريس»، الذي أدرج فيه دراسته عن بودلير، ما يضيء معنى جهنم وتناقضات التقدم في آن. تتعيّن جهنم، في هذا الكتاب، تكراراً أبدياً لحال مهلك، أو عقاباً سعيرياً لا نهاية به، صورته أسطورة سيزيف، كما جاءت في الميثولوجيا اليونانية. التقط بنيامين أحد وجوه هذا السعير من كتابات أنجلس عن وضع العامل في المصنع الرأسمالي، الذي يكرّر، طيلة حياته، فعلاً ميكانيكياً، رأى فيه ماركس

الشاب آية الاغتراب الإنساني. إضافة إلى هذا الفعل الرتيب الفقير، الذي يُصيّر الإنسان إلى آلة أخرى، تأمل «الناقد الأدبي الغريب» صنمية السلعة في المجتمع الرأسمالي، التي تحيل على مجتمع يسلّع كل شيء. وهذا ما حمله، في دراسته عن بودلير، على الحديث عن سلعة تنظر من واجهة المخزن إلى مشترٍ تسلّع بدوره، معلناً عن شَخْصَنة السلع وتسلّع البشر. وقد يكون في وضع البروليتاري، كما في سلطة السلعة، ما يصرّح بذلك التقدم السائر إلى جهنم، دون أن يصادر هذا عنصراً ثالثاً واسعاً التبس بـ«نازية ألمانية»، وحدّت بين التقدم والبربرية.

نقد بنيامين في هذه الأطروحة: «إيديولوجيا التقدم»، التي تصفق لمستقبل واعد، ولا ترى إلى مأساة إنسانية متواترة، يعيد التقدم إنتاجها بشكل موسّع. فالتقدم لا معنى له إنْ لم يُعفِ المعانين من معاناتهم، ويضع بين أيديهم سعادة حرمتهم منها أزمنة ما قبل ـــ التقدم. كأنّ في عصر التنوير، المأخوذ بفكرة التقدم، كارثة غير مسبوقة، قبل أن يكون فيه «إنسان كلّي»، لأن الصناعة تعد الإنسان بالفردوس، وتأخذ بيده إلى عالم آخر. وما العاصفة العاتية، التي منعت الملاك عن أن يطوي جناحيه، إلا هذه الآلة التي وعدت الإنسان بـ«جنة عدن»، ورمت به إلى مفازة النازية. إنها أعمال التاريخ الدامية، الذي يرنو إلى المطلق، سائراً فوق أنقاض البشر. لا غرابة، والحال هذه، أن يأخذ بنيامين بكلمة «الأنقاض» ليردّ، بشكل مضمر، على فلسفة التاريخ عند هيجل، التي رأت أن تقدم التاريخ يبرّر كل أشكال «الركام الإنساني». فالتاريخ، كما رآه الفيلسوف الألماني، مدى شاسع من الركام، يتصادى فيه نحيب أفراد لا أسماء لهم، ويُضحَّى من أجله بكل سعادة الشعوب، لأن انتصار العقل الكوني هو السعادة الجوهرية. واجه بنيامين التاريخ الهيجيلي، الذي تختلط فيه الأنقاض بالبشر، بتاريخ آخر مأساوي المنظور، يدير ظهره لـ«تجليات العقل» في التاريخ، الذي مثّلته الإمبراطوريات الكبرى، ويتأمل طويلاً المذابح الكبرى في التاريخ. نقض الأول صياغة هيجل الشهيرة «العقل في التاريخ»، التي ترى الانتصار وتمسح البشر، بصيغة مغايرة: «العذاب الإنساني في التاريخ»، تفتش عن انتصار الذين لم ينتصروا أبداً.

نقد بنيامين المقولات التنويرية الكبرى، الممتدة من ترويض الطبيعة إلى العلم، الإنتاج، العمل، التقنية، متمسكاً بمقولات بسيطة عن «السعادة الإنسانية»، صاغها بلغة لا تعرف البساطة أبداً. لم يكن ينازل التقدم، بل كان ينظّم التشاؤم الموروث، الذي يطالب بتقدم آخر، لا يضيف إلى

مآسي المغلوبين السابقة مجازر جديدة. فلم يكن غزو الطبيعة، أو ترويضها، الذي احتفى به العقل التنويري احتفاء غير مسبوق، إلا أداة في خدمة الذين يكدّسون الثروات والأنقاض معاً. ولهذا لا يأتي تعبير «العمل المنتج» بشيء جديد، طالما أنه يستأنف تقليداً سحيقاً، يضحي بالإنسان على مذبح المنفعة. وواقع الأمر أن بنيامين نقد، منذ ١٩٢٠، عبادة العمل والتقنية، التي تحيل على تفاؤل مقوّض الأطراف، يرى إلى زواج التقنية بالدمار، أو إلى احتمال تلاقي الرأسمالية والبربرية، بلغة ماركس وانجلس. كأن البربرية لا زمن لها، تنتصر في الزمن العبودي، وتنبعث من جديد في زمن الحضارة الحديثة، وتكون إحدى مركبّاته الداخلية.

طرح بنيامين في أطروحته، أو أطروحاته، سؤالاً نظرياً، يرى الفرق بين التقدم التقني والتقهقر القيمي، معتبراً أن التقدم يكون قيمياً وأخلاقياً أو لا يكون. وطرح أيضاً سؤالاً نظرياً ــ سياسياً، متهماً شكلاً معيناً من الماركسية يفضي إلى عبودية جديدة. فإيديولوجيا التقدم، التي واجهها بلا ضجيج، كانت مسيطرة في أحزاب الطبقة العاملة، التي تنتسب إلى ماركس، دون أن تدري أنها صورة أخرى عن هيجيلية الفقراء. استبدل ماركسيو الاشتراكية ــ الديمقراطية، كاوتسكي وبليخانوف وانجلس ليس بعيداً عنهما دائماً، بالعقل الكوني، الذي ينحو مستقيماً إلى غايته، اشتراكية علمية تسير إلى انتصارها بـ«دقة رياضية»، بلغة الماركسي الإيطالي انريكو فيرّي، لأنها وجه من وجوه «النظرية التطورية»، التي قال بها عالم الأحياء الشهير تشارلز داروين. أنكر بنيامين في هذه الماركسية المفترضة أمرين: لواذها بقوة التاريخ المنتصرة وإقالتها للإبداع الإنساني، وإعلاؤها من شأن الخير الإنساني العام وإهمالها للمفرد وسعادة الأفراد. تأملّ في السؤالين، بداهة، وضع الحزب الشيوعي الألماني الذي لم ينجح، رغم قوته الهائلة، بالتصدي للصعود النازي. يتراءى، في الأمرين، نقضاً للزمن التقدمي، بلغة معيّنة، أو للزمن التطوري، بلغة مجاورة، لأنه الزمن الرأسمالي بامتياز، الذي يستثمر التقدم لتوسيع مقابر المغلوبين. بل أن هذا الزمن، الذي ينتسب إلى ماركس ولا ينتسب إليه، شكل آخر من «أفيون المغلوبين»، لأنه يوكل بحقوقه إلى محكمة التاريخ العادلة، التي لا تُعقد أبداً. إنه القدرية المتفائلة، التي تغوي الإنسان المقهور بانتظار الكارثة، معتقداً أن إعادة صياغة الطبيعة مقدمة لإعادة صياغة المجتمع، طالما أن جوهر التقنية امتداد لجوهر «الإنسان الكلي»، الذي ابتكرها. بهذا المعنى لا تكون النازية غريبة تماماً عن الزمن التقدمي، لأنها وضعت في أساطيرها العتيقة تقنية جديدة، وأسست وجودها على

حداثة صناعية / رأسمالية. والحديث عن «حداثة رجعية» لا يغير من الأمر شيئاً كثيراً، لأن النازية محصلة لثقافة عقلانية بيروقراطية، أو امتداد نوعي محتمل لسيرورة حداثية قوامها عقلنة ومَرْكزة العنف، بعيداً عن أي معيار أخلاقي. فبعد غزو الطبيعة، بما يخدم الزمن التقدمي الرأسمالي، يمكن غزو الإنسان، من حيث هو طبيعة أخرى، لخدمة أهداف الإدارة الرأسمالية.

تطلع بنيامين إلى تعامل آخر مع الطبيعة والإنسان، لا يختزلهما إلى مادة أولية للصناعة، في طور، وإلى جملة من السلع، في طور آخر. كان يهجس، وهو يخلط التاريخ بالشعر، بعلاقة جمالية بين الطرفين، مستعيداً ربما أفكار ماركس الشاب في «مخطوطات ١٨٤٤»، التي بشّرت بزمن غنائي، يعيّن الطبيعة امتداداً للإنسان، ويعيّن الأخير وجهاً جميلاً للطبيعة. وهذا ما حمله على التذكير أيضاً بالأفكار الاشتراكية الطوباوية الفرنسية، التي سبقت ثورة ١٨٤٨، كما صاغها فورييه بخاصة، والتي حلمت بعلاقة غنائية بين الإنسان والطبيعة، احتفى بها لاحقاً أندريه بروتون. حلم بنيامين بعلاقة أخرى مع الطبيعة، توقظ الإمكانيات الغافية فيها، وتستبدل بالاستغلال والسيطرة «العمل الشغوف»، الذي يستمد روحه من اللعب. وهذا العمل، الذي يداعب الطبيعة ولا يقتلها، مدخل إلى ولادة عالم جديد، «يرى العمل أختاً للحلم». يشي هذا التصور بحلم الفردوس المفقود، ويشي الحلم بتصور تطهري يأمل بتقدم مبرّأ من التناقض. ولعل هذا الحلم هو ما دفع بنيامين، في كتابه «باريس، عاصمة القرن التاسع عشر»، إلى ثناء مفرط على «فورييه»، الذي يلتقي في فكره الجديدُ بالقديم، أو التقدمُ برموز الرغبات الطوباوية.

أراد بنيامين أن يميّز بين التقدم العلمي والصناعي والتقدم الإنساني، مؤمناً أن على الأخير أن ينطوي على تقدم أخلاقي وسياسي وجمالي واجتماعي، لا يختزل إلى العلم والتقنية. وبسبب هذا التقدم، الذي يحيل على عناصر لا متكافئة، تكون حركة التاريخ الإنساني، لزوماً، حركة غير متجانسة، تتقدم في اتجاهات معينة، وتتقهقر في اتجاهات أخرى. أخذ بنيامين فكرة حركة التاريخ اللامتجانسة من تروتسكي (تاريخ الثورة الروسية)، وأضاف إليها هواجسه الأخلاقية، كما لو كان التقدم لا يكون جديراً باسمه إلا إذا احتضنت علاقاته المادي والروحي بشكل متكافىء. وهذا التقدم المنشود، الذي لا يتحقق إلا بفعل إنساني مقاتل واعٍ لأغراضه، هو في أساس رفض «القدرية المتفائلة»، التي ترى المتجانس في اللامتجانس، والتي تعتقد أن «التاريخ العاقل» قادر على تصحيح أخطائه. يقول في «كتاب الممرّات»: «تقول خبرة جيلنا: لن تعرف الرأسمالية موتاً

طبيعياً»[1]. لا تساوي استمرارية الرأسمالية، والحالة هذه، استمرارية التقدم، رغم التقدم العلمي ــ الصناعي الصارخ، بل تساوي استمرارية الكارثة، فالتقدم يكدّس الأنقاض فوق الأنقاض، ويلقي بالإنسان في مفازة لا تحتمل. لا يتبقى للإنسان المغلوب، في التحديد الأخير، إلا حلم تخالطه الثورة، أو ثورة التبست بالحلم، أو رغبة تستجير بالروح، لا هي بالحلم تماماً ولا هي بالثورة التي يعرفها البشر.

### ٢- المادة التاريخية وذاكرة الروح:

يستهل بنيامين أطروحاته «حول مفهوم التاريخ» بالأطروحة التالي: «نعرف الحكاية المتداولة عن الجهاز الذاتي الحركة الذي يستطيع أن يردّ، في لعبة الشطرنج، على كل نَقْلَة يقوم بها شريكه في اللعب وأن يخرج من اللعبة منتصراً. دمية في لباس تركي، الأرجيلة في فمها، تجلس أمام رقعة الشطرنج الموضوعة فوق منضدة واسعة. نظام من المرايا يخلق وهماً بأن العين قادرة على أن تنقّل نظرتها من طرف المنضدة الأول إلى طرفها الثاني. هناك، قزم أحدب اختبأ في زاوية منها، أستاذ في فن اللعب يقود، بالخيوط، يد الدمية. نستطيع في الفلسفة أن نعثر على معادل لهذا الجهاز. الدمية هي ما يدعوه المرء بـ«المادية التاريخية»، التي تربح على الدوام. تستطيع الدمية بلا تلكؤ أن تتحدى أي فرد كان إذا استعانت باللاهوت، صغير هو اليوم وقبيح كما نعلم ولا يستطيع بالتالي، أن يفصح عن ذاته».

جمع بنيامين في نصه، الذي يتطيّر من قوانين التاريخ، بين المادية التاريخية واللاهوت، واضعاً ما قال به في مجاز مسكون بالمفارقة. يحتشد المجاز بعناصر متعددة لا تحرّر معناه، إنْ تحرّر، إلا إذا نقلها التأويل المحتمل من مجال الإبهام إلى «منضدة» الوضوح النسبي. العنصر الأول هو الجهاز الذاتي الحركة، أو: «الأوتومات»، الذي يستدعي، ظاهرياً، المادية التاريخية، إلى أن تظهر كلمة «المرء»، التي تستدعي، جوهرياً، شكلاً آخر من المادية التاريخية. تنبثق الكلمة المربكة من سياق الخطاب، متهمة الستالينية، التي تحوّل مادية ماركس إلى مادية ميكانيكية. تحصد هذه المادية، في النهاية، الإخفاق، وهي تظن أنها ذاهبة إلى النصر، لأن نقيض الإخفاق يحتاج إلى مادية أخرى. تربح المادية المطابقة «اللعبة»، حين تضع أوهام التقدم جانباً، وترى التاريخ في صراع المنتصرين والمغلوبين، فالانتصار الميكانيكي الصادر عن تطور ميكانيكي لا وجود له. يتهم المجاز

حركة شيوعية فاتها النصر، وينتصر لمادية ملتبسة تميّز بين الآلة والإنسان.

إذا كان عنصر «الأوتومات» مألوف الدلالة، فما يثير الفضول يأتي من «القزم الأحدب»، أي اللاهوت، ذلك أنه يُدرج في المادية التاريخية ما هو غريب عنها، منتهياً إلى مادية تحتمل التخليط بين الدنيوي والغيبي. ولعل هذا التخليط، الذي لا يلبيّ سياقاً طغت عليه العقلانية، هو ما جعل المؤلف يمزج، بشكل متكافىء، بين المادية واللاهوت، من ناحية، وأملى عليه، من ناحية أخرى، أن يلغي التكافؤ، حين جعل من اللاهوت قزماً أحدب، يحشر نفسه في مكان لا يفصح عنه. كما لو كان يدافع عن موقف أوّلي، لم يجد له تعبيراً نهائياً. وسواء كان المجاز متماسك العناصر، وهو ليس كذلك على أية حال، أم كان تجسيداً لمتخيّل خصيب مشبع بالرومانتيكية، فإنَّ فيه بالتأكيد أمرين واضحين: أولهما تسفيه «الميكانيكي» والانتصار للإنساني، وثانيهما تخليق «مادية جديدة»، تحرّر مادية ماركس من: الحتمية، التطورية، الغائبة. . . . ، أي من كل ما يجعلها امتداداً غير نقدي لفلسفة التنوير. قبل بنيامين بفكرة ماركس القائلة بأن البرجوازية تنتج حفاري قبورها ورفض، بشكل قاطع، فكرته المبشرة بانتصار حتمي للطبقة العاملة. قاده جدل الرفض والقبول إلى مقولات خاصة به، مثل الهالة، التي سخر منها بريشت، والصورة الجدلية والتاريخ غير المتجانس، ومقولة «ذاكرة الروح»، التي تساوي لاهوتاً منشوداً لا يحيل على الدين، بالمعنى المتعارف عليه، بل على أطياف المغلوبين، الذين خسروا معارك عادلة في تاريخ واسع لا سبيل إلى تحديده. ولعل هذه الذاكرة، التي تضع في قلب الحاضر المناضل أرواحاً مناضلة من الماضي، هي التي تعيّن «ماضي المغلوبين» فكرة جوهرية في خطاب بنيامين. عالم من الأطياف لا يستقيم الحاضر المناضل من دونه، وعالم من الأرواح يدع نسيانه الحاضر جثة هامدة. لا قوانين للتاريخ، لأن سر التاريخ موزّع على أرواح قديمة جديدة، لا جدران بينها. تفضي «ذاكرة الروح»، التي تحتاج إلى التنظيم، أو اللاهوت بلغة المؤلف، إلى مقولتين أثيرتين عند صاحبهما، أولهما: الاستذكار، التي تملي على المغلوب ألاّ ينسى أوجاع مغلوب سبق، وثانيهما: الخلاص، أو: الاستغفار، الذي يعني دفاع الأحياء عن المغلوبين الذين فاتهم الانتصار. لا مكان في هذا التصوّر لـ«نمط الإنتاج»، ولا حتى للبرجوازية والطبقة العاملة، فالمكان كله لتاريخ مأساوي طويل، لم تشرق شمسه بعد. إذا كان في استذكار الماضي المغلوب ما يثير الأسى، فإن في وحدة الأحياء والأموات ما يثير الأمل. غير أن هذا النشيد الأخلاقي العظيم لا يلغي السؤال التالي: ماذا يتبقّ

من التاريخ إذا كان حاضر الأحياء يساوي ماضي الأموات؟ .

أخذ بنيامين، كما يقول مايكل لوڤي، عناصر مجازه من قصة لإدجار آلان بو عنوانها: «لاعب شطرنج مالزل»، ترجمها بودلير، مثلما أخذ بو قصته من المخترع النمساوي «مالزل»، الذي عرض في ڤيينا جهازاً آلياً للعب الشطرنج عام ١٧٦٩ . أعطى الأديب الأمريكي الجهاز هيئة شخص يرتدي ملابس تركية، ويحمل بيده اليسرى غليوناً، واعتبره قادراً على الربح بلا خطأ، لأن قزماً مختبأ في الجهاز يقود عملية اللعب. أمّا موضوع القزم الصغير في ذاته فقد كان شائعاً في الأدب الرومانسي، الذي كان يعرفه بنيامين معرفة جيدة، وأحال عليه في كتابات سابقة له. ومع أن الناقد الألماني اعتمد على قصة بو اعتماداً كاملاً، فقد اختلف عن الأخير في تأويل معنى القزم المحتجب في الآلة. فبينما رأى فيه كاتب القصة تمثيلاً للعقل، أو روحاً عاقلة، صيّره بنيامين، وهو ينقد المادية الميكانيكية، فكراً إيمانياً، أو فكراً تبشيرياً، يوحد أرواح المغلوبين في الأزمنة المختلفة. أراد الماركسي اليهودي، الذي «رَوْحَنَ» الماركسية، أن ينقض الزمن الميكانيكي المتواتر، الذي يجري متحرراً من إرادة البشر، بزمن تاريخي كثيف، يرتهن إلى إرادة البشر، لا إلى مشيئة : التقدم.

استهل بنيامين أطروحته الرابعة عشر بقول الصحفي النمساوي الشهير كارل كراوس : «الأصل هو الغاية»، وكتب تحتها : «التاريخ موضوع لا يأتلف بناؤه مع الزمن المتجانس والفارغ، بل يستلزم موقعاً مليئاً بـ«الزمن الراهن». لذا كانت روما القديمة، عند روبسبيير، ماضياً محملاً بـ«الزمن الراهن»، المنبثق من استمرار التاريخ. ولم تكن الثورة الفرنسية في زمنها إلا روما مستعادة. كانت تستشهد بروما القديمة مثلما تستشهد الموضة بلباس قديم. فالموضة لا تتعرّف على ملامح الراهن إلا إذا طوّفت في غاب الأزمنة المنقضية. إنها قفزة النمر إلى الماضي. لا تتحقق هذه القفزة إلا في ساحة تشرف عليها الطبقة القائدة. أما في الهواء الطلق، فإن القفزة المتحققّة ذاتها تصبح قفزة ديالكتيكية، أي ثورة بالمعنى الذي قصده ماركس».

تقدم جملة كراوس مدخلاً إلى قراءة بنيامين، لأنَّ في كلمة الأصل بعدين على الأقل، يقول أولهما بزمن دائري، ينبجس من مبتدأ مقدس ويجري، لاحقاً، في مواقع مباركة أو مدنّسة، قبل أن يرتدي نقياً إلى المنبع الذي جاء منه. كأن الزمن الأصلي لا يغادر موقعه إلا ليبرهن أنه لم يغادره أبداً، طالما أنه يعود إلى ذاته دائماً كما كان. وهذه الحركة، التي هي ظل للحركة لا

أكثر، صورة أخرى عن الحاضر الذي يساوي ماضيه، عند بنيامين. يحيل البعد الثاني على زمن الثورة، الذي يقوم في الحاضر بقدر ما يقوم في الماضي، إن لم يكن موزعاً على الأزمنة كلها، لكونه لصيقاً بـ«ذاكرة الروح»، المنفتحة على أطياف لا سبيل إلى حصرها. يضيء البعدان فكر بنيامين ويدعانه معمّماً بالظلام. فلا معنى لمقولة الأصل، نظرياً، إلا في إحالتها على زمن أولي مبارك، هو الفردوس المفقود. والسؤال الأول: ما معنى الثورة البروليتارية، وهي تعتنق المستقبل، إذا كانت غاية الثورة الرجوع إلى فردوس مضى؟ وما الفرق بين الثورة وقيامة الأموات، الذين يحمل الثوريون رميمهم وهم سائرون إلى «نظام شيوعي» هو صورة أخرى عن يوم القيامة؟ يوحّد بنيامين، في معادلاته الذهنية، بين الماركسية واللاهوت، وتتساقط منه في دروب النظرية أوصال الطرفين. والسؤال الثاني هو: ماذا تستبقى مقولة الأصل من مادية ماركس، إذا كان ما يستتبع زمن الأصل زمناً فاسداً يشهد على عالم مليء بالفساد؟ أو: ما العلاقة بين فساد الأرض، وهي مقولة دينية، والصراع الطبقي، الذي هو مقولة مادية بامتياز؟ الجواب المنتظر هو صلاح العالم أو الكارثة. يتبقى من فكر بنيامين، وهو يقتفي آثار الثورة، أمر جوهري قوامه علاقة الحاضر بالماضي، يحرّض، معرفياً، على التعامل مع تاريخ المغلوبين، ويستلهم، أخلاقياً، تاريخاً مأساوياً واسعاً. يرّد العنصران معاً إلى عملية التحرر الإنساني، التي تحتاج إلى المعرفة والى الالتزام الروحي ــــ الأخلاقي في آن.

أراد بنيامين، في أطروحته السابقة، أن يميّز بين الزمن الشكلاني، أو الزمن المتجانس الفارغ، الذي يسير رتيباً متواتراً متحرراً من التدخل الإنساني، والزمن التاريخي المسكون بالتناقض والتنوع والاتصال والانفصال والنسبي والمطلق، أي ذلك الزمن الذي يأمر بالاستذكار ويرد عليه الإنسان الحي برغبة الخلاص. حال الثورة الفرنسية، التي تستذكر روما القديمة، وتتطلع إلى بناء روما جديدة بشكل مختلف. كما لو كان الوعي المتحرر لا يحسن السير إلى غايته إلا إذا استشهد بوعي متحرر سبق، متطلعاً إلى انتصار يتوزع على الطرفين. ربط بنيامين بين «الاستشهاد الثوري» ومقولة «التجربة»، التي ترى إلى الكوكب الأرضي الذي رعى وفوداً بشرية متلاحقة منذ زمن سحيق، فمن مات كان حياً قبل زمن، ومن يحيا يلتحق بالأموات بعد حين. تطفو «ذاكرة الروح» من جديد، مطالبة بإخلاص الأحياء للأموات، وذلك في ذاكرة شاسعة مليئة بالأنين والصدى، والأمل. «خُلق الأمل لهؤلاء الذين لا أمل لهم»، يقول بنيامين، وخُلقت

الذاكرة لهؤلاء الضائعين الذين يحتاجون ذاكرة. وما الزمن التاريخي «المليء» إلا هذه الذاكرة، التي تغاير ذاكرة أسياد الظلام.

قصد بنيامين في مجازه الغريب عن «الموضة» الفصل بين الزمن الثوري المليء بجديد كيفي، والزمن التقدمي الذي تعتنقه سلطات مسيطرة، توهم بالتجديد مكرّرة زمناً ثابتاً لا جديد فيه. فالموضة، مهما كان زمنها، تكرار أبدي، بلا غاية ولا سبب، مطابق لزمن جهنم، بلغة بنيامين، بينما الثورة قطع للزمن المتكرر المتجانس وإنجاز لتغيير جذري. بل أن الثورة «قفزة في الماضي» تعود إلى المستقبل، لأن الماضي هو الموقع الذي يمدّ الثورة بالحياة. ومهما يكن هذا الماضي، الذي تقتات الثورة به، فإن مجاز «النمر الذي يقفز في الماضي»، يظل بلا معنى، أو تعمّلاً جمالياً، فالثورة تطوّف في آماد الأنين والصدى والأمل، في حين يعيش النمر زمناً عضوياً واهناً. والواضح الأساسي في كلام بنيامين علاقة المؤانسة بين روبسبيير وغيره من الثوريين الفرنسيين والجمهورية الرومانية، ففي رحاب الطرفين زمن نوعي، أو «زمن راهن»، يسند الروح، يحتاجه المضطهدون في جميع الأزمنة. كأن الثورة الفرنسية تستقدم الزمن الروماني إليها، تحرّره من سياقه وتقتات به، وترسل إليه بدورها زمناً، محرراً من سياقه أيضاً، كي ينصر تراثاً لا تعترف به «الموضة» البرجوازية. لم يلتفت بنيامين، مستغرقاً بمجازاته الجمالية، إلى وضع العبيد في الجمهورية الرومانية، مساوياً بين الأخيرة والثورة الديمقراطية البرجوازية. ومجمل القول، أن الناقد الألماني، الذي رحل منتحراً، كان مسكوناً بأطياف الماضي، يعود إليه وهو يتحدث عن الفردوس المفقود، ويرجع إليه وهو يهندس تراث المضطهدين، ويتطلع إليه وهو يبشر بالثورة. وهذا ما جعل نقده للتقدم صحيحاً وغير صحيح في آن: صحيحاً وهو يستنكر «ميكانيكية التقدم»، وغير صحيح وهو يساوي بين الثورة وعودة الفردوس المفقود. لن تكون ماركسيّته، والحال هذه، إلا ماركسية لاهوتية، موزعة على زمن ذهبي رحل وزمن ذهبي لم يأتِ، بعيداً عن عالم ماركس النظري، المشغول بعلاقات الإنتاج والصراع الطبقي والقوى المنتجة، والمشغول أولاً بثورة مستقبلية، تنقل البشر من ما قبل التاريخ الإنساني إلى بدء تاريخي جديد.

**٣- تنظيم التشاؤم وذاكرة المغلوبين:**

يبدأ بنيامين أطروحته الثانية عشر بقول نيتشه: «نحن نحتاج إلى التاريخ، لكننا نحتاج إليه

بطريقة تغاير حاجة المتبطّل السئم في حديقة المعرفة». بعد الاستهلال تأتي الأطروحة : «موضوع المعرفة التاريخية هو الطبقة المقاتلة، الطبقة المقموعة ذاتها. وهي تمثّل عند ماركس الطبقة المستعبدة الأخيرة، التي تشهر سيف الانتقام، باسم الأجيال المغلوبة، لتنجز عملية التحرير إنجازاً كاملاً. رأت الاشتراكية ــ الديمقراطية دائماً في هذا الوعي، الذي أيقظته «السبارتكية» لفترة وجيزة، أمراً مبتذلاً. فقد نجحت في ثلاثة عقود أن تمحو تقريباً اسم بلانكي، الذي هزّ صوته البرونزي القرن التاسع عشر. هذا الصوت الذي عهد مطمئناً إلى الطبقة العاملة بدور مخلّص الأجيال القادمة. أوهنت سياسة الاشتراكية ــ الديمقراطية قوى الطبقة العاملة الكبيرة، وفي مدرستها نسيت البروليتاريا ما تعلّمته عن الكره وإرادة التضحية. ذلك أن هذين العنصرين يقتاتان بصورة الأجداد المستعبدين، وليس أبداً بمثال الأطفال المحرَّرين».

عاد بنيامين إلى مفهوم التاريخ عند نيتشه مدفوعاً بحاضر يجب تغييره، مبيّناً أن علم التاريخ نافل، إن لم يكن في خدمة العمل الثوري، كما لو كان هذا العلم يساوي إسهامه في تفجير اللحظة الحاضرة. تؤكد هذه الأطروحة معنى «الاستشهاد الثوري»، الذي هو قوام ذاكرة المغلوبين الجماعية، وتبني معناها النظري على إحالات تتضمن التاريخ القديم والحديث. فالحديث عن «السبارتكية» إشارة إلى سبارتكوس، قائد ثورة العبيد في الإمبراطورية الرومانية، وإشارة إلى العصبة الشيوعية الألمانية، التي أسهمت في تأسيسها روزا لوكسمبورغ، قبل أن تقتل في انتفاضة العمال في برلين عام ١٩١٩. وهذا هو حال أوجست بلانكي، النبي المسلح المغلوب، الذي قرع جرساً برونزياً، محذّراً من كارثة وشيكة الوقوع. يضيء «الاستشهاد الثوري»، الذي يعطف روزا لوكسمبورغ على سبارتكوس، معنى الاستذكار والنسيان والوراثة الصالحة، مؤكداً وازعاً أخلاقياً عنوانه: «تذكّرْ»، يطالب باحترام الشهداء وصيانة آثارهم. فالطبقة العاملة لا تستطيع أن تقوم بدورها، في تصور بنيامين، إذا نسيت أجدادها الشهداء، لأن ذاكرة الماضي شرط الكفاح من أجل المستقبل. وهذه الذاكرة لا علاقة لها بمتاحف المنتصرين، ولا بتلك المكتبات المنظمة التي تعيد خلق صورة الغالب والمغلوب، فهي مختلفة عن غيرها بالشخصيات التي تستشهد بها، برسالتها ومآلها، وبذلك الأريج الأخلاقي، الذي يُبقي الشهداء بمأمن من الاحتكار والمصادرة. وإضافة إلى الدور المعرفي ــ الأخلاقي، فإن التشديد على الذاكرة الجماعية يهدف إلى أمرين أساسيين: مواجهة الذاكرة السلطوية، المسلحة بالهالة المتعالية وتواطؤ المؤرخين، بذاكرة أخرى

ناقصة التكوين ومفتوحة على الاحتمال. ربما كان ذلك السلطوي الصلب الصلد المتين البنيان هو ما أخذ بقلم بنيامين إلى «ذاكرة الروح»، التي تحرّر الزمان من مكانه وتبعث أطياف من رحلوا والتي تعرب، وهي تستنطق الماضي، عن أسى شديد. وواقع الحال، أن الاستنجاد بأزمنة غابرة لا يدلّل على خصب نظري، بقدر ما يشهد على كآبة محرقة تستطب بالمجاز وجماليات اللغة. يتمثل الأمر الثاني بمنع المنتصر عن السطو على ذاكرة المغلوب، وبتبيان أن الغالب الراهن أسهم في اغتيال أجداد المغلوبين في كل الأزمنة. لم يكن بنيامين، بداهة، داعية كراهية، ولا صوتاً يحضّ على الانتقام، فكلامه كان موزعاً على نسقين بعيدي الجذور هما: المنتصرون والمغلوبون. كان يكره أنظمة ولم يكن معنياً بكراهية الأفراد.

نقض بنيامين الزمن التقدمي، من حيث هو زمن ميكانيكي متجانس، بزمن إيماني لا تجانس فيه. لكنه، وهو يعيد تأسيس تقليد المغلوبين، عاد إلى الزمن المتجانس الذي أنكره، متمسكاً بثنائية ثابتة تختصر جميع العصور. أتاحت له هذه الثنائية أن يضع يوليوس قيصر ونابليون وهتلر في زمن ظالم واحد، وأن يدفع بنقائضهم إلى زمن واحد مختلف. ولعل هذه القسمة، وقوامها العدل والظلم، هي التي جعلته بعيداً عن انبهار ماركس بالثورة البرجوازية، مثلما عبرّ عنه في «البيان الشيوعي»، وبعيداً أيضاً عن فكرة «صراع الطبقات»، المحددة تاريخياً ذات الإيحاء الاقتصادي. يفضي التصور الأخلاقي، الذي يساوي سبارتكوس بضحايا النازية، إلى إلغاء مفهوم التاريخ، مساوياً بين التاريخ وماضٍ غير قابل للتعيين، ومرسلاً بوعد التحرّر إلى زمن أثيري لا وجود له. لا غرابة، والحال هذه، أن يساوي بنيامين بين الطبقة العاملة والمسيح وبين الرأسمالية والشيطان، وأن يقرن انتصار المضطهدين بعودة المسيح المحتملة في كل الأزمنة. ولعل فكرة المسيح المنتظر، أو المهدي المنتظر بلغة بعض الفرق الإسلامية، هي التي حملته على القول بـ«الزمن الراهن»، أي «الزمن المتوقف في الحاضر»، الذي يجعل الثورة ممكنة في أية لحظة من اللحظات. ومع أن في حديثه ما يبدو، في مستوى أول، دعوة إلى التمرد المستمر والثورة الدائمة، فإن في المستوى الثاني منه توقعاً بعودة المخلصّ الأكبر، الذي التبس بالطبقة العاملة.

واجه بنيامين المادية التاريخية، التي تقرأ تطور المجتمعات في قراءة سلطاتها الاقتصادية، بـ«تراث المغلوبين»، الذي يجانس الأزمنة بثنائية الظلم والعدل، وواجه الثورة البروليتارية، التي تستلزم عناصر متعددة، بعودة المسيح. يصبح «الشعور بالخطر»، في هذا الحيّز من المقولات،

معادلاً للظرف الثوري، وتغدو «الذاكرة المليئة» طريقاً إلى الخلاص. فالشعور بخطر هزيمة وشيكة، كما تقول الأطروحة السادسة، يضع أمام الروح أطياف هزائم سابقة، فتغدو الروح أكثر يقظة، وتقرأ العين التاريخ بمنظور أكثر وضوحاً. والأطياف المستثيرة هي ذكرى ما كان، الذي لا ينبغي أن يُستأنف هوله من جديد، كما لو كانت الذكرى طريقاً إلى النجاة: «لا يعني إدراك الماضي تاريخياً معرفته «كما كان فعلياً»، بل تحويله إلى مرجع لذكرى، تتألق لامعة لحظة الخطر». تفرض العلاقة بين الذكرى المحرّضة والخطر الحاضر انتزاع «ما مضى» من سياقه وتحويله إلى لحظة حاضرة فاعلة. يرى بنيامين، في توليد ذهني متلاحق، أن هزيمة المغلوبين في الحاضر هزيمة لهؤلاء الذين فاتهم الانتصار قبل زمن، مثلما أن انتصار المضطهدين في الحاضر نصرة للمسترقين الراحلين. تسمح له هذه الإحالات أن يصل إلى نتيجة تقول: أن منتصري اليوم هم منتصرو الأمس، وإن المنتصرين يمشون فوق جثث المغلوبين في كل الأزمنة. هكذا يصبح الخطر على الأحياء خطراً على الأموات، ويمشي منتصرو جميع الأزمنة في موكب واحد.

صاغ بنيامين تأملاته مطارداً بخطر النازية، الذي وقع على الأحياء والأموات معاً، وساق الأموات إلى موت جديد. كأنَّ هذا اليهودي المعذّب، الذي روّعه خطر لا هرب منه، انتسب إلى الأموات المعذبين قبل أن يلحق بهم. ومع أنه يتحدث عن المسيح المنتظر، الذي سيأتي بالخلاص ويهزم الشيطان، فإن خطابه مشبع بالموت واليأس الطليق. كأن يكتب في الأطروحة الثانية: «يوجد تفاهم مضمر بين الأجيال الماضية وجيلنا»، وفي الأطروحة الثامنة: «يعلمنا تراث المضطهدين بأن «حالة الطوارىء» التي نعيش فيها هي القاعدة»، أو أن يقول في مكان ثالث: «لا نطلب من هؤلاء الذين سيأتون بعدنا شكراً على انتصاراتنا، بل استذكار هزائمنا. هذا هو السلوان: هذا هو السلوان الوحيد المعطى إلى هؤلاء الذين لا أمل لهم بالسلوان»[٢]. يتوزع السلوان على الأموات، الذين يحاورهم الأحياء، وعلى الأحياء الذين يردّدون نصائح الأموات. يقول في الأطروحة الثانية: «يحمل الماضي معه فهرساً سرياً يرسل به إلى الخلاص. ألا يحوّم حولنا نحن قليل من الهواء الذي تنفسّه الراحلون ذات مرة؟ ألا يشبه جمال نساء زمن آخر جمال صديقاتنا؟».

يتضمن الماضي الحاضر ويصبح مرجعاً له. لن يكون الحاضر، في كلمات بنيامين الغامضة، إلا الحيّز الزمني الضروري الذي يحقق الأحياء فيه مطالب الأموات، فالماضي دائم المثول في الحاضر، يحتج على المنتصرين ويطالب بإنصاف الراقدين في التراب. لهذا يأتي خلاص الأحياء

من استذكار الضحايا ونصرة قضاياهم، أي من ذلك «القزم الغريب» الذي يجمع بين الأرواح. يطرح الحضور الطاغي للموت سؤالاً عن معنى الخلاص المنتظر، الذي لن يأتي. ذلك أن المؤلف، القائل بالصورة الديالكتيكية، يقول باحتمالين، يتنافران وهما يوحيان بالتكامل: يأتي الاحتمال الأول من تصور ديني، يعطف الخلاص على خطيئة مضمرة وزمن القيامة على بداية مقدسة لا تخذل أحداً، موكلاً إلى المسيح المنتظر دور المخلّص الأخير. ويأتي الاحتمال الثاني عن حكمة الماضي، التي تستنهض الأحياء بمطالب الأموات، مضيفة إلى الغضب الراهن غضب الحقب السابقة. إذا وضعنا بديع الكلام المتمركس جانباً تترسب نتيجة وحيدة: يكمن خلاص الأحياء الأخير في مملكة الموت الواسعة، التي تحرر الأحياء من ظلم المنتصرين وتحفظ لهم حق الكلام والمطالبة بالانتقام. خطاب أول إيماني، يمحوه خطاب عدمي تال، لا يعترف بالحاضر إلا إذا ذاب في الماضي، كما لو كان الخلاص هو الرحيل عن أرض التقدم الفاسدة، أو «قفزة خارج التقدم»، بلغة ماكس هوركايمر [٣]. يفسّر هذا الشغف بالماضي تعبير بنيامين الأساسي: «الزمن الراهن»، الذي يعني «توقف الزمن في الحاضر»، حيث يطرد «الزمن المليء» الزمن التقدمي الفارغ، ويستيقظ الزمن الحاضر وهو ذاهب إلى الماضي.

### ٤ - التاريخ ووراثة الماضي:

إذا عبر القارىء بسلام المواقع المعتمة، وهي كثيرة، في خطاب بنيامين، يصل إلى نتيجتين أساسيتين، تنتظرهما ثالثة، تقول الأولى: يمتلك المنتصرون الماضي غصباً، لأن قوتهم تنتج آثاراً تشبه الواقع، حال السلعة التي يطرد جمالها الموقع الذي جاءت منه. وتقول الثانية: لا يهيمن على الماضي، ويستجيب الأخير له مغتبطاً، إلا بشرية متحررة، ترث الماضي وتعلن عن ختام الأزمنة. يتعيّن «صراع الطبقات»، بهذا المعنى، صراعاً على الماضي، قادراً على الفعل في الحاضر وإعادة تفعيل الماضي بشكل جديد. كما لو كان الماضي قوة حية، تقبل باليقظة والنهوض وتحتمل اللواذ والانكفاء. يلعب المؤرخ، في الحالين، دوراً خطيراً، لا تستقيم السياسة إلا به. ولهذا يحتل المؤرخ مكاناً واسعاً في أطروحات «حول مفهوم التاريخ».

يستهل بنيامين أطروحته السابعة بشيء من شعر بريشت: «تَذَكَّرْ الظلمات وهول الصقيع/ في هذا الوادي الذي يتصادى فيه البكاء». يقول بعد ذلك: «يطلب فوستل دو كولانج، من المؤرخ

الذي يريد أن يبعث حقبة تاريخية، أن ينسى كل ما أعقبها. إنه المنهج الواضح والعاري في وضوحه الذي قاتلته المادية التاريخية قتالاً ضارياً. إنه منهج التخاطر ولد من كسل القلب، من «السويداء» التي تمنع اليائس عن امتلاك صورة التاريخ الحقيقية، التي تنشر بريقاً خاطفاً. اعتبر علماء لاهوت العصور الوسطى «السويداء» مصدراً للحزن. وكتب فلوبير، الذي عرفها جيداً: «قلة من الناس تدرك مدى الحزن المطلوب لبعث قرطاج من موتها». يصبح هذا الحزن واضحاً بلا نقصان حين نسأل عن الذي يتخاطر معه المؤرخ «التقدمي». الجواب القاطع: يتخاطر مع المنتصر، ذلك أن أي مسيطر يرث، دائماً، كل المنتصرين. الدخول في تخاطر مع المنتصر يفيد دائماً، في النهاية، الطرف المسيطر...».

يساجل بنيامين المؤرخين الذين يفصلون بين الحاضر والماضي، مؤكداً أن الماضي لا يُفهم إلا على ضوء الحاضر. وما يتمسك به، بلا تراخ، هو عطف صورة المنتصر في الحاضر على صورة «أجداده» في الماضي. فالتاريخ المتواتر، في أزمنته المختلفة، تاريخ واحد، عنوانه صورة المنتصر التي تمحو صورة نقيضه. يبتعد «الناقد الأدبي الغريب» عن ماركسية كلاسيكية، تعيّن التاريخ تعاقباً في أنماط الإنتاج، قائلاً بتاريخ آخر قوامه انتصارات الأقوياء المتعاقبة. فالمنتصر لا يزال يتابع انتصاره حتى اليوم (النازية)، تاركاً للضحايا الانتظار أو الإعداد لمعارك قادمة. يضيء هذا التصور العلاقة بين المؤرخ و«الاستذكار»، ويطالب المؤرخ «المادي التاريخي» بتأريخ «من الأسفل»، يوزّع الحاضر والماضي على زمنين متجانسين. ولهذا أدخل بنيامين مفهوم «التخاطر»، الذي هو «التماهي العاطفي» مع الآخر، متهماً «المؤرخ التقدمي» بنصرة المنتصرين. فإذا كان التقدم هو تقدم المنتصرين المستمر على جثث الضحايا، فإن التاريخ الوحيد الواجب كتابته هو تاريخ الضحايا المتجانس في جميع الأزمنة. ساوى الناقد الأدبي بين مآل سبارتكوس ومآل روزا لوكسمبورغ ودافع عن مؤرخ «مشتعل القلب»، لا يتقمص رغبات المنتصرين. ولعل دفاعه عن مؤرخ متقد العاطفة والضمير، هو ما جعله يربط بين المؤرخ الرسمي و«السويداء»، التي تعطي المريض بها بلادة في الروح واستخفافاً بالقيم وانسياقاً إلى معطيات القدر. تحضّ هذه «السويداء»، كما جاء في كتابه «أصل الدراما الباروكية الألمانية»، على القبول بالأمر الواقع، والاحتفاء بمغانم المنتصرين. وسواء كان الربط بين الطرفين دقيقاً أو لا دقة فيه، فقد ندّد بنيامين بالمؤرخين، الذين يرون في النجاح قيمة أخلاقية، ولا يتأملون وجوه العنف والبربرية في الحضارة الإنسانية.

شجب بنيامين المعطى وطالب بخلق جديد، ورفض الواقعي ورأى خلفه واقعاً آخر، واحتقر الإعجاب بالمنتصرين واستدفأ بأطياف الخاسرين. لم يكن، في ما رأى، بعيداً عن نيتشه، الذي اعتبر الشيطانَ السيدَ الحقيقي للنجاح والتقدم. والفرق بين الطرفين أن نيتشه نقد التقدم منطلقاً من الفرد المتمرد، أو البطل، وصولاً إلى «السوبر مان»، بينما دافع بنيامين عن هؤلاء الذين سحقتهم «الحضارة الإنسانية». وواقع الأمر أن بنيامين كان متمرداً على الذين لا يعرفون التمرد، الذين يداعبون «شعراً شديد التلؤلؤ»، مثلما قال بلغة ساخرة، هو شعر السلطات المستبدة. وهذا ما وضع على لسانه، وهو يتحدث عن المؤرخين، تعبير «السباحة ضد أمواج التاريخ»، أو «السباحة ضد التيار»، أو «كتابة التاريخ بمعنى معارض». كان بديهياً تماماً أن يتخاطر مع الضحايا، وأن يرى في «الآثار الثقافية»، التي بناها المستعمرون الأوربيون في مستعمراتهم، آثاراً بربرية، استلزمت الحرب والاضطهاد والتصفية العنصرية.

أراد بنيامين، وهو يعارض مؤرخاً بآخر، أن يؤكد أمرين: مواجهة الصيغة الرسمية للتاريخ، التي تصوّر التاريخ المنتصر أبدياً ومرآة للجوهر الإنساني، بصيغة مغايرة، تذكرّ بتاريخ حقيقي غائب، وتحرس ذاكرة المغلوبين وتدافع عنها. ويقول الأمر الثاني بأن جوهر تاريخ المنتصرين هو الحروبُ والكوارث والمذابح، وبأن الروح الإنسانية لا تظفر بسلامها إلا بولادة تاريخ جديد يقوم على العدل لا على الانتصار. اتكاء على هذين الأمرين، يكون على المؤرخ المادي أن يوقظ تاريخاً مكبوتاً، وأن ينقب عن تاريخ محاه المنتصرون. بل أن على هذا المؤرخ، الذي يعيد تأويل التاريخ، أن يعطي مواضيعه شكلاً متميّزاً ـــ تبشيرياً ـــ يُدرج في الحاضر أصواتاً سابقة عليه. أنتجت علاقة الحاضر بالماضي المؤَّول كتابةَ بنيامين المشبعة بالمجاز، التي تضع الماضي في فضاء جديد، كما لو كان على المؤرخ أن يستولد ماضياً كيفياً، يسهم في توليد حاضر له كيف جديد.

**٥- ملاحظة أخيرة:**

استولد بنيامين، الخجول الذي يؤثر العزلة، نظرية في التاريخ توائم وجوده المهدد، تبشرّ بالانتصار وتشدّ على يد يأس لا شفاء منه. ومع أنه أجهد نفسه بصياغات معقدة وشديدة التعقيد، فإن ما جاء به واضحاً في التحديد الأخير، يتوزّع على أفكار ثلاث: التاريخ الإنساني، رغم الانتفاضات الثورية التي قطعت استمراريته بشكل مؤقت، كان ولا يزال تاريخ المنتصرين.

يكتب المنتصر تاريخه الذاتي، كما يشاء، ويكتب، كما يشاء، تاريخ ضحاياه، الذين منعهم عن الكتابة. وتقول الفكرة الثالثة: لا يحتاج المغلوبون إلى تاريخ، إلا إذا كانوا قادرين على استثماره في معارك لا تجدّد هزائمهم. وحين يستمرون في القتال ولا يأتون بجديد، يبرهنون عن اعتناقهم لتاريخ خصومهم، الذين يرثون الأرض والكتابة وأحلام الذين فاتهم الانتصار.

في حديثه عن رواية متعددة الأصوات، قال ميخائيل باختين: «تلقّن الشخصية الروائية أحياناً الروائي الكلام». كتب بنيامين رواية واسعة عن الأموات العادلين، ولقّنه الأموات كلاماً يدافع به عن الحياة.

## مراجع الدراسة


1. M. Löwy: une lecture des théses sur le concept d'histoireز. p.u.f، Paris، 2001. p: 28، 71، 99،101، 109.
2. W. BENJAMIN: l'origine du drame baroque allemande. Paris، Flammarion، 1985. p: 150، 151، 167.
3. W. BENJAMIN: Paris، capitale du dix- neuvièm siècle، le livre des passages. Paris، Cerf، 1989. p: 100، 110.
4. W. BENJAMIN: Baudlaire، un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Paris، Payot، 1982. p: 42.
5. B. TACKELS: petite introduction à W. BENJAMIN، Paris، l' Harmattan، 2001. p: 116-117.
6. L. KOEPNICK: W. BENJAMIN and the aesthetics of power. University of Nebraska press. Lincoln and London 1999. 80-86.

# تأملات في الأدب العالمي

## فرانكو موريتي

### تقديم

فرانكو موريتي أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وهو إيطالي الأصل، وسبق أن درّس في روما، وكذلك في جامعة كولومبيا في الولايات المتحدة.

اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فضلاً عن اهتمامٍ خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، والسينما، وتداخل الفروع المعرفية.

ظهر كتابه الأول «علامات أُخِذت على أنَّها أعاجيب» لندن: فيرسو (١٩٨٣)، وكرَّسه كصوت أصيل يمثّل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدبي والاجتماعي. وهو يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية– جيمس جويس، ت. س إليوت، تراجيديات شكسبير، أعمال آرثر كونان دويل، وسواها الكثير– لكي يحلل في آنٍ معاً كلاً من التاريخي والبلاغي ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوط كان قد بدأها جورج لوكاش، ولوسيان غولدمان، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو وسواهم.

في كتابه الثاني حال الدنيا: «الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية» فيرسو (١٩٨٧)، يحلّل موريتي ما يعتبره الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

وفي كتابه الثالث، ملحمة حديثة: «النظام العالمي من غوته إلى غارسيا ماركيز» فيرسو، (١٩٩٦)، يقدّم موريتي إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء

الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً.

أمّا كتابه الرابع «أطلس الرواية الأوروبية» (١٨٠٠-١٩٠٠)، فيرسو (١٩٨٨)، فيعيد ابتكار حقل الجغرافية الأدبية، مقدِّماً مئة خارطة لما يمكن أن ندعوه بـ «الجغرافيا الأدبية للحداثة»، وكاشفاً دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي.

وتتركّز مشاريعه الحالية على المساهمة مع آخرين في دراسة ضخمة من خمسة أجزاء تتناول تاريخ الرواية بأكمله وأشكالها جميعاً. وقد أعلن عن هذا المشروع «مركز دراسات الرواية» الذي يديره موريتي في قسم الأدب الإنجليزي التابع لجامعة ستانفورد حيث يدرّس منذ العام ٢٠٠٠.

غالباً ما يكتب موريتي في مجلة «النيوليفت ريفيو». وكانت مقالته «تأملات في الأدب العالمي» قد صدرت في العدد (١) كانون الثاني- شباط ٢٠٠٠ من هذه المجلة، وأثارت سجالاً واسعاً امتدّ حتى العام ٢٠٠٣، الأمر الذي دفع موريتي إلى كتابة ردّ بعنوان «مزيد من التأملات» ظهر في العدد (٢٠) آذار- نيسان ٢٠٠٣، ويجد القارئ في هذه الترجمة كلاً من المقالة الأصلية والردّ.

المترجم

«لم يعد الأدب القوميّ يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدومه». هذا الكلام هو لغوته، بالطبع، في حديثه مع إيكرمان في العام ١٨٢٧؛ أما ماركس وإنجلز، بعد عشرين عاماً، في العام ١٨٤٨، فقالا: «أحادية الجانب وضيق الأفق القوميان يغدوان مستحيلين أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالميّ». weltliteratur [أدبٌ عالمي]: هذا ما كان يدور في خلد غوته وماركس. ليس أدباً «مقارناً»، بل أدب عالمي: الرواية الصينية التي كان غوته يقرؤها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البيان الشيوعي، التي «أضفت طابعاً كوسموبوليتياً على الإنتاج والاستهلاك في كلّ بلد». حسنٌ، دعوني أعبّر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارن لم يَرْقَ إلى هذه البدايات. فقد كان مشروعاً فكرياً أكثر تواضعاً بكثير، مقتصراً بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي).

ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي له حدود على الدوام. لكن الحدود تتغيّر، واعتقادي أنّه قد آن الأوان لنعود إلى ذلك الطموح القديم إلى weltliteratur: فالأدب من حولنا هو الآن منظومة كوكبية على نحوٍ لا تخطئه العين. والسؤال، في حقيقة الأمر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟ إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي بين ١٧٩٠ و١٩٣٠، وأشعر أنني أَشْبَهُ بالمدّعي خارج

بريطانيا وفرنسا. أدبٌ عالميّ؟

لا شكّ أنَّ كثيراً من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قرأت وأفضل، إلا أنَّ الكلام يدور هنا حول مئات اللغات والآداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة «المزيد» هي الحلّ. خاصةً أننا لم نبدأ إلا للتوّ بإعادة اكتشاف ما تدعوه مارغريت كوهِن «ذلك القَدْر الهائل من غير المقروء». «إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي، الخ...». ليس تماماً، فأنا أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرّس من هذا السرد، والذي لا يشكّل حتى ١٪ من الأدب المنشور. ومرّة أخرى، لا بدّ أن يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أنَّ هنالك ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين ألفاً من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلم حقّاً أيّها الرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعاً، ولن يفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ هناك الروايات الفرنسية، والأرجنتينية، والأميركية...

قراءة «المزيد» أمرٌ حسن على الدوام، لكنها ليست الحلّ[1]

ربما كان شيئاً كثيراً أن نقبض على العالم وعلى غير المقروء في آنٍ معاً. لكنني أحسب فعلاً أنّها فرصتنا العظيمة، لأنَّ الضخامة المطلقة التي تَسِمُ هذه المهمّة تبيّن أنَّ الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم؛ فهو ما نقوم به أصلاً، مع شيء من الزيادة. غير أنّ الأمر ينبغي أن يكون مختلفاً. والمقولات ينبغي أن تكون مختلفة. ذلك أنَّ «ما يحدِّد مجال العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي «الفعليّ» بين «الأشياء»، بل الترابط الداخلي المفاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من «علم» جديد إنّما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد»،[2] كما يقول ماكس فيبر. تلك هي المسألة: الأدب العالمي ليس موضوعاً، بل مشكلة، مشكلة تتطلب منهجاً نقدياً جديداً: وما من أحد قطّ سبق أن توصّل إلى منهج بمجرّد قراءة المزيد من النصوص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات؛ فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى قفزة، إلى رهان، إلى فرضية.

## الأدب العالمي: واحد وغير متكافئ

سوف أستعير هذه الفرضية البدئية من مدرسة النظام-العالم في التاريخ الاقتصادي، تلك المدرسة التي ترى أنَّ الرأسمالية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في آنٍ معاً: حيث يتّسم بوجود مركز وهامش (وشبه هامش) مرتبطين معاً في علاقة من عدم التكافؤ المتنامي. واحد، وغير متكافئ: أدبٌ واحد (weltliteratur، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولعلّه من

الأفضل القول، نظام أدبيّ عالمي واحد (من الآداب المرتبطة فيما بينها)؛ غير أنّه نظام مختلف عمّا كان يأمله غوته وماركس، لأنه غير متكافئ على نحوٍ عميق. يقول روبرتو شوارز في مقالة رائعة عن «استيراد الرواية إلى البرازيل: «إنَّ الدَّين الخارجي هو أمر حتميّ في الآداب البرازيلية شأنه في المجالات الأخرى. فهو، في العمل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معقّدة من سماته»؛ [3] ويقول إيتامار إيفن زوهار، وهو يتأمّل الأدب العبري: «التداخل [هو] علاقة بين الآداب، يمكن على أساسها للأدب المَصْدَر... أن يغدو مصدر قروض مباشرة وغير مباشرة [استيراد الرواية، قروض مباشرة وغير مباشرة، دَيْن خارجيّ: لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفيةً في التاريخ الأدبيّ]- مصدر قروض بالنسبة ل... أدبِ هدف... فليس ثمّة تناظر في التداخل الأدبيّ. ذلك أنَّ الأدب الهدف غالباً ما يداخله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تاماً»[4]

هذا ما يعنيه واحدٌ وغير متكافئ: مصير ثقافةٍ (عادةً ما تكون ثقافةً من الهامش، كما يقول مونتسيرات إيغليسياس سانتوس)[5] تقاطعها وتبدّلها ثقافةٌ (من المركز) «تتجاهلها تجاهلاً تاماً». وإنّه لسيناريو مألوف هذا الانعدام للتناظر في القوة الدولية. وسوف أقول المزيد لاحقاً عن «الدَّيْن الخارجي» الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معقدة. أمّا الآن، فاسمحوا لي أن أتهجّى العواقب التي يمكن أن تترتّب على أخذ قالب تفسيريّ من التاريخ الاجتماعي وتطبيقه على التاريخ الأدبيّ.

### القراءة البعيدة

سبق لمارك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أنْ سَكّ «شعاراً» أثيراً، كما أسماه، هو: «سنوات من التحليل من أجل يوم من التركيب»؛ [6] وإذا ما قرأتَ بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ. فالنصّ الذي هو نصّ لوالرشتاين، أي «يومه من التركيب»، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها، وربما نصفها؛ أمّا البقية فهي مقبوسات واستشهادات ( ١٤٠٠ استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام-العالم الحديث). سنوات من التحليل؛ تحليل الآخرين، الذي تركّبه صفحة والرشتاين في ضَربٍ من النظام.

والآن، إذا ما أخذنا هذا النموذج على محمل الجدّ، فإنَّ دراسة الأدب العالمي سيكون عليها

بصورةٍ ما أن تعيد إنتاج هذه «الصفحة»- أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب- في المجال الأدبي. غير أنَّ التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيغدو مختلفاً أشدّ الاختلاف عمّا هو عليه الآن: حيث سيغدو «مُستَعملاً»: رقعةً مستمدَّة من بحث آخرين، دون قراءة نصّية مباشرة مُفرَدة. وسوف يظلّ طموحاً، بل سيكون طموحاً أكثر من ذي قبل (أدبٌ عالمي!)؛ لكن هذا الطموح سيكون الآن متناسباً طرداً مع المسافة التي تفصلنا عن النصّ: فكلما ازداد طموح المشروع، وَجَبَ أن تكون المسافة أبعد.

ولأنَّ الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك. لكن مشكلة القراءة القريبة (في تجسيداتها جميعاً، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصِّغَر من النصوص المُعتَمَدَة المُكَرَّسَة. ولعل ذلك أن يكون قد غدا الآن منطلقاً غير واعٍ وخفياً، غير أنّه منطلق قاس وصارم على الرغم من ذلك: فأنت لا توظّف كلّ هذا القَدْر في النصوص الفردية إلا حين تحسب أنَّ قلّةً قليلةً منها وحسب هي المهمّة فعلاً. وإلاّ، لما كان لذلك معنى. وإذا ما أردتَ أن تنظر أبعد من النصوص المعتمدة المكرّسة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضرباً من العبث السخيف إنْ لم يفعله!) فإنَّ القراءة القريبة لن تكون مفيدة. فهي ليست مُصَمّمَة لكي تفعل ذلك، بل مُصَمَّمة لكي تفعل العكس. وهي، في جوهرها، ضربٌ من التمرين اللاهوتي- تناولٌ بالغ الوقار لقلّة قليلة من النصوص التي تُؤخَذ بجدية بالغة- في حين أنَّ ما نحتاجه حقاً هو ضَربٌ من العقد مع الشيطان: فنحن نعلم كيف نقرأ النصوص، فدعونا نتعلّم الآن كيف لا نقرؤها. القراءة البعيدة: حيث البعد، مرّةً أخرى، هو شرط المعرفة: إذْ يتيح لك أن تركّز على وحدات أصغر بكثير أو أكبر بكثير من النصّ: تقنيات، ثيمات، مجازات، أو أجناس وأنظمة. وإذا ما اختفى النصّ ذاته، بين بالغ الصغر وبالغ الكِبَر، فتلك واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن يقول على نحوٍ مبرَّر: الأقلّ هو الأكثر. وإذا ما أردنا أن نفهم النظام في كلّيته، فلا بدّ أن نقبل بضياع بعض الأشياء. فنحن ندفع ثمن المعرفة النظرية على الدوام: حيث الواقع غنيّ إلى ما لا نهاية؛ أما المفاهيم فمجرّدة، وفقيرة. لكن هذا «الفقر» على وجه التحديد هو ما يمكّننا من الإمساك بها وتدبّرها، وهو ما يمكننا، إذاً، من المعرفة. وهذا هو السبب في أنَّ الأقلّ هو الأكثر بالفعل.[٧]

**الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟**

دعوني أضرب لكم مثلاً على اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مَثَل، وليس نموذجاً؛ كما أنه مَثَلي بالطبع، إذْ يقوم على المجال الذي أعرفه (حيث يمكن للأمور أن تكون مختلفة جداً في غير مكان). منذ بضع سنوات خلت، لاحظ فريدريك جيمسن، في تقديمه كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنّه عند إقلاع الرواية اليابانية الحديثة، «لم يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجردة في بناء الرواية الأوروبية ذلك الصهر التام»؛ وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب ماساو ميوشي شركاء الصمت وإلى كتاب ميناكشي موخرجي الواقعية والواقع (وهو دراسة عن الرواية الهندية الباكرة)[8]، فهذان الكتابان كثيراً ما يعودان إلى «المشكلات«(وهذا مصطلح موخرجي) المعقدة الناشئة عن اللقاء بين الشكل الغربي والواقع الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي أن أجد الوضع ذاته في ثقافات مختلفة اختلاف الهند واليابان؛ وأثار اهتمامي أكثر أنَّ روبرتو شوارز كان قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته في البرازيل. وهكذا، شرعتُ، في النهاية، باستخدام هذه القطع من الأدلّة في تأمّل العلاقة بين الأسواق والأشكال؛ ثمّ رحت أتعامل مع تبصّر جيمسن، دون أن أعلم حقّاً ما كنت أفعله، كما لو أنّه – على المرء أن يكون محترساً دوماً إزاء هذه المزاعم، غير أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة الأمر- كما لو أنه قانون للتطور الأدبي: في الثقافات التي تنتمي إلى هامش النظام الأدبي (أي جميع الثقافات تقريباً، داخل أوروبا وخارجها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في البداية كتطور مستقلّ بل كتسوية بين تأثير شكليّ غربي (فرنسي أو إنجليزي في العادة) ومواد محلية.

ثم توسّعتْ هذه الفكرة الأولية لتغدو مجموعة صغيرة من القوانين،[9] وكان الأمر بأجمعه بالغ الإثارة، لكنه. . . لم يكن بَعْد سوى فكرة؛ أو ضَرْ ب من الحَدْس لا بدّ من اختباره، على نطاق واسع ربما، ولذلك قررت أن أتتبّع موجة انتشار الرواية الحديثة (تقريباً: منذ العام ١٧٥٠ إلى العام ١٩٥٠) في صفحات التاريخ الأدبيّ. غاسبيريتي وغوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر[10]؛ توسكي ومارتي لوبيز عن جنوب أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر[11]؛ فرانكو وسومِر عن أميركا اللاتينية في أواسط القرن[12]؛ فرايدن عن الروايات البيديشية في ستينيات القرن التاسع عشر[13]؛ موسى وسعيد وآلن عن الروايات العربية في سبعينيات القرن

التاسع عشر[١٤] ؛ إيفين وبارلا عن الروايات التركية في السنوات ذاتها[١٥] ؛ أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفليبينية، المنشورة في العام ١٨٨٧، زهاو ووانغ عن القصّ الصيني في عهد الكنغ عند منقلب القرن [التاسع عشر[١٦]] ؛ أوبتشينا وإيريل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن العشرين وخمسينياته[١٧] (فضلاً، بالطبع، عن كاراتاني، ميوشي، موخرجي، إيفن زوهار وشوارز). أربع قارات، مئتا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلّها متّفقة على أنّه: حين تشرع ثقافةٌ بالتحرك صوب الرواية الحديثة، فإنَّ ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية. لقد اجتاز «قانون» جيمسن الاختبار، وإن يكن أول اختبار، على أيّ حال[١٨-١٩]. والأهمّ من ذلك عملياً، هو أنّه يقلب تماماً ذلك التفسير التاريخي القارّ لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبي والمحلي مثل هذا الحضور الكليّ، فإنَّ تلك السُّبُل المستقلة التي عادةً ما تُعتبَر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصةً البريطاني) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الاستثناء. صحيحٌ أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أنَّ «المثال» في نشوء الرواية هو كراسيكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديفو.

## تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي: إنهما يسيران ضدّ تيار الكتابة القومية للتاريخ. وهما يفعلان ذلك على هيئة تجربة. فأنت تحدّد وحدةً للتحليل (كالوحدة التي نطرحها هنا، وهي التسوية الشكلية)[٢٠]، ثم تقتفي تحولاتها في بيئات شتّى[٢١]، إلى أن يغدو التاريخ الأدبي بأجمعه، في الحالة المثلى، سلسلةً طويلة من التجارب المترابطة: «حواراً بين الواقعة والخيال». كما يقول بيتر ميداوار: «بين ما يمكن أن يكون حقيقياً، وما هو عليه الحال بالفعل[٢٢]». فهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي اتّضح في سياقه، بينما كنتُ أقرأ زملائي المؤرّخين، أنَّ اللقاء بين الأشكال الغربية والواقع المحلّي قد أفضى في كلّ مكان إلى تسويةٍ بنيوية ؟كما تنبّأ القانون– غير أنّه اتّضح أيضاً أنَّ هذه التسوية ذاتها قد اتخذت أشكالاً مختلفة شتّى. ففي بعض الأحيان، خاصةً في آسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار[٢٣]: «برنامجاً مستحيلاً»، كما يقول ميوشي عن اليابان[٢٤].

وفي أحيان أخرى لم يكن الأمر كذلك: ففي بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وأسبانيا من جهة أولى؛ وغرب إفريقيا من جهة ثانية)، يصف المؤرِّخون روايات كانت لديها، بلا شكّ، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عناصر لا يمكن التوفيق بينها[٢٥].

لم أكن أتوقّع مثل هذا الطيف من النتائج، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم أدرك إلا لاحقاً أنَّ هذا ربمّا يكون الاكتشاف الأهمّ، إذْ يبيّن أن الأدب العالمي هو نظام بالفعل، لكنه نظام تنوّعات. نظام واحد، لكنه ليس موحَّداً. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو- فرنسي أن يجعله موحَّداً، لكنه لم يتمكّن قطّ من أن يمحو واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أنَّ دراسة الأدب العالمي هي -حتماً- دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحّداً. وتبيّن لنا النظرة الاسترجاعية أنّه لم يكن بدٌّ من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام ١٧٥٠ في كلّ مكان كتسوية بين النماذج الأوروبية الغربية والواقع المحليّ، فإنَّ الواقع المحليّ كان مختلفاً باختلاف الأماكن، شأنه شأن التأثير والنفوذ الغربي الذي لم يكن متساوياً أيضاً: حيث كان في جنوب أوروبا حوالي العام ١٨٠٠، إذا ما عدنا إلى مَثَلي السابق، أقوى منه في غرب إفريقيا حوالي العام ١٩٤٠. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكفّ عن التغيّر، وكذا التسوية التي نجمت عن تفاعلها. وهذا، بالمناسبة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوّع الأشكال بتنوّع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضاً ذلك السبب الوحيد الذي يُبقي على الصفة «مقارن» في عبارة الأدب المقارن) حقلاً مهولاً للبحث والاستقصاء: غير أنَّ المورفولوجيا المقارنة قضية معقدة، وتحتاج إلى بحث خاص.

### الأشكال بوصفها تجريدات للعلاقات الاجتماعية

اسمحوا لي الآن أن أضيف بضع كلمات حول مصطلح «التسوية»، الذي أقصد به شيئاً يختلف قليلاً عمّا كان يدور في خلد جيمسن في تقديمه كتاب كاراتاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: «النماذج الشكلية المجرّدة الخاصة ببناء الرواية الغربية»، و«المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية»: شكل ومحتوى، بصورةٍ أساسية[٢٦]. أما بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثية: شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي. وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة

أجنبية؛ شخصيات محلية؛ ومن ثمّ، صوت سارد محليّ: وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشدّ زعزعة وابتعاداً عن الاستقرار، أو أشدّ قلقاً، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكنغ. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التعليق، والشرح، والتقويم، وحين تدفع «النماذج الشكلية» الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكات غريبة (مثل بونزو، أو إيبارا، أو براس كوباس)، من الطبيعي أن يغدو التعليق قلقاً؛ مهذاراً، غريب الأطوار، بلا دقّة أو ضابط.

«تداخلات»، كما يدعوها إيفين زوهار: فالآداب القوية تجعل الحياة عسيرة بالنسبة للآداب الأخرى؛ تجعل البنية عسيرة. أمّا شوارز فيقول: «إنَّ جزءاً من الشروط التاريخية الأصلية يعاود الظهور كشكل سوسيولوجي . . . بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريداً لعلاقات اجتماعية محدَّدة».[٢٧] أجل، وفي حالتنا تعاود الشروط التاريخية الظهور كضرب من «الصَدْع» في الشكل؛ صدع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم ورؤية العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تمليه قوة خارجية؛ ورؤية العالم تحاول أن تضفي معنى عليه، وتكون مختلّة التوازن وبعيدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتأرجح بين الميلودراما الكاثوليكية والسخرية التنويرية)[٢٨]، أو صوت فوتاباتي (المحشور بين السلوك «الروسي» عند بونزو، والجمهور الياباني المُدْرَج في النصّ)، أو سارد زهاو مفرط الضخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحبكة، لكنه لا ينِي يحاول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يعنيه شوارز ب«الدَّين الخارجي» الذي يغدو «سمة معقّدة» من سمات النصّ: فالحضور الأجنبي «يتداخل» مع تلفّظ الرواية ذاته.[٢٩] والنظام الأدبي الواحد- و-غير المتكافئ ليس هنا مجرد شبكة خارجية؛ فهو لا يبقى خارج النصّ، بل يكون منطمراً جيداً في شكل هذا النصّ.

### أشجار، أمواج، وتاريخ ثقافي

الأشكال تجريدٌ للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإنَّ التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة. (وذلك هو السبب في أنَّ المورفولوجيا المقارنة هي ذلك الحقل الأخّاذ: فهي دراسة لكيفية تنوّع الأشكال، واستكشاف للكيفية التي تتنوّع بها القوة الرمزية من مكان إلى آخر). ولطالما كانت الشكلانية السوسيولوجية منهجي التفسيري، واعتقادي أنها تناسب الأدب العالمي بصورة

خاصة . . . لكنّه من المؤسف أنَّ علي أن أتوقّف عند هذا الحدّ ، لأنَّ مقدرتي تتوقّف ، فما إن اتّضح أنَّ المتغيّر الأساسي في التجربة هو صوت السارد ، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما أقوى عليه ، ذلك أنّ مثل هذا التحليل يقتضي قدرة ألسنية لا يمكن لي حتى أن أحلم بها (في الفرنسية ، والإنجليزية ، والإسبانية ، والروسية ، واليابانية ، والصينية ، والبرتغالية ، هذا بالنسبة للبّ النقاش وحسب) . ولعلّه سيكون هناك على الدوام ، بصرف النظر عن موضوع التحليل ، ذلك الحدُّ الذي لابدّ عنده من تقسيم العمل الكوني والحتميّ . وهو حتمي ليس لأسباب عملية وحسب ، بل لأسباب نظرية أيضاً . وهذه قضية كبيرة ، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل .

حين حلّل المؤرّخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقلّ) ، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين : الشجرة والموجة . فالشجرة ، الشجرة التاريخية العرقية المستمدة من داروين ، كانت أداةً لفقه اللغة المقارن : فالعائلات اللغوية تتفرّع واحدتها من الأخرى ، السلافوجرمانية من الآرية اليونانية الإيطالية السلتية ، ثمّ البالتوسلافية من الجرمانية ، ثم الليتوانية من السلافية . وهذه الشجرة تتيح لفقه اللغة المقارن أن يحلّ تلك الأحجية الكبيرة التي لعلّها أول نظام عالمي للثقافة : الهندوأوروبية : عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى إيرلندا (ولعلّ الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها ، بل تعدّاها إلى مخزون ثقافي مشترك ، أيضاً : لكن الأدلّة هنا متصدّعة بصورة فاحشة) . أما الاستعارة الأخرى ، الموجة ، فقد استُخدمت أيضاً في الألسنية التاريخية (كما هو الحال في «فرضية الموجة» لشميدت ، والتي فسّرت تفاعلات معينة بين اللغات) ، لكنها لعبت دوراً أيضاً في كثير من الحقول الأخرى : دراسة انتشار التكنولوجيا ، على سبيل المثال ، أو تلك النظرية الأخّاذة التي قدّمها كافالي سفورزا وأميرمان (وهما عالم وراثة وعالم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و«موجة التقدّم» التي تفسّر كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال-العرب ثم في أرجاء أوروبا .

والآن ، فإنَّ كلاً من «الأشجار» و«الأمواج» هما استعارتان ، غير أنهما لا تشتركان بأيّ شيء آخر سوى ذلك . فالشجرة تصف المرور من الوحدة إلى التنوع : شجرة واحدة بأفرع كثيرة : من الهندو أوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة . أمّا الموجة فتبدي ، بعكس الشجرة ، ذلك التماثل الذي يُطْبِق على التنوّع البدئي : فَتْحُ الأفلام الهوليودية سوقاً بعد أخرى (أو ابتلاع الإنجليزية لغةً

بعد أخرى). وفي حين تحتاج الأشجار إلى انفصال جغرافي (كيما تتفرّع فروعها واحدها من الآخر، وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلةً في المكان، شأنها شأن الأنواع الحيوانية)، فإنَّ الأمواج تعاف الحواجز، وتقوى ب الاتصال الجغرافي (فالعالم المثالي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تتشبّث به الدول الأمم، أما الأمواج فهي ما تتشبّث به الأسواق. وهلمجرا. فلا شيء مشترك بين الاستعارتين. لكنهما مفيدتان كلتاهما. فالتاريخ الثقافي مكوَّن من أشجار وأمواج، فموجة التقدّم الزراعي دعمت شجرة اللغات الهندو أوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل اللغوي والثقافي... وإذ تتأرجح الثقافة العالمية بين هاتين الآليتين، فإنَّ منتجاتها تكون مركبّة حتماً، تسويات، كما في قانون جيمسن. أمّا ما يدفع القانون إلى العمل فهو التقاطه الحدسيّ لذلك التقاطع بين الآليتين. لننظر إلى الرواية الحديثة: فهي موجة بلا شكّ (ولقد دعوتها موجةً بضع مرات)، غير أنّها موجة تجري إلى فروع التقاليد المحلية،[٣٠] ولا تني تعتريها تلك التحولات المهمة بفعل تلك الفروع.

هذا، إذاً، هو أساس تقسيم العمل القائم بين الأدب القومي والأدب العالمي: الأدب القومي، بالنسبة لمن يرون الأشجار؛ والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدي؛ لأنَّ كلتا الاستعارتين تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعني أنهما تعملان عملهما على نحوٍ متكافئ. فمنتجات التاريخ الثقافي هي منتجات مركّبة على الدوام: ولكن أيّ آلية هي الآلية المسيطرة في تركيبها؟ الآلية الداخلية، أم الخارجية؟ الأمة أم العالم؟ الشجرة أم الموجة؟ ليس ثمة سبيل لحسم هذا الجدال مرّة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأنَّ المقارنين يحتاجون إلى الجدال. ولطالما أبدوا الكثير من الخجل في حضرة الآداب القومية، والكثير من الدبلوماسية: كما لو أنَّ لدى المرء أدباً إنجليزياً، أميركياً، ألمانياً، ثمّ لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموازي حيث يدرس المقارِنون مجموعة ثانية من الآداب، وهم يحاولون ألاّ يُدْخِلوا أيّ اضطراب في المجموعة الأولى. لا؛ الكون واحد، والأدب واحد، والأمر يقتصر على أننا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة؛ وما يجعلك تغدو مقارناً هو سبب بالغ البساطة: اقتناعك بأنَّ وجهة نظرك هي أفضل، وأنّها تنطوي على طاقة تفسيرية أعظم؛ وأنها أشدّ أناقةً من الناحية المفاهيمية؛ وأنها تتفادى شناعة ضيق الأفق وأحادية الجانب. والحال، أنّه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (ولوجود أقسام الأدب المقارن) سوى هذا السبب: أن تكون شوكةً في الخاصرة، أو تحدياً فكرياً

دائماً للآداب القومية–خاصةً الأدب المحليّ. ولو لم يكن الأدب المقارن كذلك، لما كان أيّ شيء. أيّ شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأثيرة لديه: «لا تخادع نفسك، ليس ثمة سبيل أوسط بالنسبة لك». وهذا ما يصحّ علينا أيضاً.

## مزيد من التأمّلات

في السنة الماضية أو نحوها، تناولتْ مقالاتٌ عدّة تلك القضايا التي طرحتها في مقالتي «تأملات في الأدب العالمي»: كريستوفر بريندِرغاست، فرانشيسكا أورسيني، إفراين كريستال، وجوناثان آراك في «النيوليفت ريفيو»، وإميلي أبتر وجال بارلا في غير مكان٣١. وأنا أشكرهم جميعاً؛ ولما كان من الواضح أنني لا أستطيع أن أردّ على كلّ نقطة بصورة مفصَّلة، فسوف أركّز هنا على ثلاثٍ من مناطق الاختلاف الأساسية فيما بيننا: الحالة النَّسَقية (المشكوك فيها) للرواية؛ العلاقة بين المركز والهامش، وما يترتّب عليها من عواقب بالنسبة للشكل الأدبي؛ وطبيعة التحليل المقارِن.

## 1

على المرء أن يبدأ من مكانٍ ما، وقد حاولتُ في «تأملات» أن أرسم الخطوط العريضة لكيفية عمل النظام–العالم الأدبيّ من خلال التركيز على نشوء الرواية الحديثة: وهي ظاهرة يسهل عزلها، وقد دُرِست على نطاق العالم بأسره، ما يجعلها تعنو للعمل المقارِن. وقد أَضَفْتُ أيضاً أنَّ الرواية هي «مثل، وليست نموذجاً؛ وطبيعيٌ أنَّ مثلي قد قام على الحقل الذي أعرفه (حيث يمكن للأشياء، في غير مكان، أن تكون مختلفة جداً)». والأشياء مختلفة حقّاً في غير مكان: «فإذا ما كان من الممكن النظر إلى الرواية على أنّها مشحونة بالسياسي إلى حدٍّ بعيد، فربما لا يكون هذا هو الحال بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى. ويبدو أنَّ الدراما تنتقل بقِدْرٍ أقل من القلق... وما هو الحال... مع الشعر الغنائي؟»، يتساءل بريندرغاست، أمّا كريستال فيتساءل: «لماذا لا يتّبع الشعر قوانين الرواية؟»٣٢.

ألاّ يتّبع الشعر قوانين الرواية؟ أتساءل. ماذا عن البتراركية؟ لقد انتشرت البتراركية، مدفوعةً بأعرافها الغنائية الشكلية في كلٍّ من إسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وويلز والبلدان الواطئة

والأراضي الألمانية وبولندا واسكندنافيا ودالماتيا (والعالم الجديد، بحسب رولاند غرين) (كلُّ ذلك، على الأقلّ). أمّا بشأن عمقها ودوامها، فإنني أشكّ في ذلك الزعم الإيطالي القديم الذي يرى أنَّ أكثر من مئتي ألف من السونيتات كانت قد كُتِبَت في أوروبا مع نهاية القرن السادس عشر محاكاةً لبترارك؛ غير أنَّ الخلاف الأساسي ليس على جسامة الوقائع بل على جسامة جسامتها، التي تتراوح من قرن واحد (نافاريتي، فوسيلا)، إلى قرنين (مانيرو وسورولا، كيندي)، إلى ثلاثة (هوفمايستر، كريستال نفسه)، أو خمسة (غرين). وبمقارنة انتشار «الواقعية» الروائية الغربية مع الانتشار الموجيّ الذي انتشرته «لغة شعراء الحبّ الأصلية» هذه، كما يدعوها هوفمايستر، فإن الأولى لتبدو أشبه بالموضة العابرة.[٣٣]

ولو افترضنا تساوي بقية الأمور، فإنني أتصوّر أنَّ الحركات الأدبية تعتمد على ثلاثة متغيّرات عريضة -سوق الجنس الأدبي المُحتَمَلة، صياغته الشكلية العامة، واستخدامه للّغة- وتتراوح بين الانتشار الموجيّ السريع الذي تنتشره أشكال ذات سوق واسع وصيغ صارمة وأسلوب مُبَسَّط (كروايات المغامرات، مثلاً)، والركود النسبيّ الذي تركده أشكال تتميّز بسوق ضيّق وفرادة مقصودة وكثافة لغوية (كالشعر التجريبي، مثلاً). وإذا لم تكن الروايات تمثّل، ضمن هذا القالب، النظام بأكمله، فإنها تمثّل شرائحه الأشدّ حراكاً، ولعلنا نتمكّن بالتركيز عليها وحدها أن نقوّم حراك الأدب العالميّ. وإذا ما كانت «تأملات» قد أخطأت في ذلك الاتجاه فتلك غلطة، يسهل تصويبها بمعرفة المزيد عن الانتشار العالمي للدراما والشعر وما إلى ذلك (وهنا، سيحظى عمل دونالد ساسون عن الأسواق الثقافية بقيمةٍ رفيعة لا تقدَّر بثمن)[٣٤]. ولست أجافي الصدق لو قلت إنَّ خيبتي كانت لتشتدّ لو أنّ الأدب كلّه كان «يتّبع قوانين الرواية»: فوجود تفسير واحد يمكن أن يعمل عمله في كلّ مكان هو أمر أبعد ما يكون عن المنطق وأثقل ما يكون على النفس في آنٍ معاً. لكنّ علينا، قبل أن نسترسل في تأمّلاتنا على مستوى أشدّ تجريداً، أن نتعلّم كيف نتقاسم وقائع التاريخ الأدبي المهمّة عبر فروعنا التخصصية. فمن دون العمل الجماعي، سيبقى الأدب العالمي ضرباً من الشبح على الدوام.

## 2

هل تشكّل نظرية النظام-العالم، بإلحاحها الشديد على تقسيم العمل الدولي الصارم،

نموذجاً جيداً لدراسة الأدب العالمي؟ يأتي الاعتراض الأشدّ على هذا الصعيد من كريستال، الذي يقول: «إنني أدافع عن نظرةٍ إلى الأدب العالمي لا يحتكر فيها الغرب خلق الأشكال التي يُعْتَدّ بها، وتتيح للثيمات والأشكال أن تتحرك في اتجاهات عدّة -من المركز إلى الهامش، ومن الهامش إلى المركز، ومن هامش إلى آخر- مع أنَّ بعض الأشكال الأصلية ذات الشأن قد لا تتحرك بهذا القدر على الإطلاق». [٣٥]

يمكن للأشكال، إذاً، أن تتحرك في اتجاهات عدّة، ولكن هل تتحرك؟ تلك هي المسألة، وعلى نظريةٍ في التاريخ الأدبي أن تعكس القيود المفروضة على حركات هذه الأشكال، والأسباب التي تقف وراءها. فما أعلمه عن الروايات الأوروبية، على سبيل المثال، يشير إلى أنّه لا يكاد أن يكون هنالك أيّ أشكال «ذات شأن» دون أن تتحرك على الإطلاق؛ لكنّ تلك الحركة من هامش إلى آخر (دون المرور عبر المركز) تكاد أن تكون شيئاً لم يسمع به أحد؛ [٣٦] أمّا تلك الحركة من الهامش إلى المركز فهي أقلّ ندرة، لكنها لا تزال أمراً غير معهود، في حين أنَّ الحركة من المركز إلى المحيط هي الأكثر حدوثاً بكثير [٣٧] هل تعني هذه الوقائع أن الغرب يحتكر خلق الأشكال التي يُعْتَدُّ بها؟ بالطبع لا. [٣٨] فثقافات المركز تتوفّر على مزيدٍ من الموارد التي تصبّها في الابتكار (الأدبي وسواه)، وهي لذلك مرشّحة لتقديم هذا الابتكار أكثر من سواها. أمّا احتكار الخلق فهو صفة لاهوتية، وليس حكماً تاريخياً. [٣٩] والنموذج الذي اقترحته في «تأملات» لا يقصر الابتكار على بضع ثقافات وينكرها على سواها: إنّه يحدّد الشروط التي يكون فيها حدوث الابتكار أكثر ترجيحاً، والأشكال التي يمكن أن يتّخذها. وليس للنظريات قطّ أن تلغي عدم التكافؤ: ما يمكنها وحسب هو أن تأمل بأن تفسّره.

## 3

يعترض كريستال أيضاً على ما يدعوه «افتراض تشابه عام بين ضروب عدم التكافؤ في الاقتصاد العالمي والأنظمة الأدبية»: وبعبارة أخرى، فإنَّ «الزعم بأنَّ العلاقات الأدبية والعلاقات الاقتصادية تجري متوازية يمكن أن يكون مفيداً في بعض الحالات، لكنه ليس كذلك في حالات أخرى [٤٠]». والحال، أنَّ سجال إيفن زوهار يشكّل ردّاً جزئياً على هذا الاعتراض؛ غير أنَّ كريستال محقٌّ بمعنىً ما، وتلك النشوة التبسيطية في مقالةٍ تمّ تصورها في الأصل على هيئة حديث مدّته

نصف ساعة هي نشوة مضلِّلة على نحوٍ خطير. وحين اختزلت النظام-العالم الأدبي إلى مركز وهامش، أَزَلْتُ من اللوحة ذلك النطاق الانتقالي (شبه الهامش) حيث تتحرك الثقافات من المركز وإليه؛ والنتيجة، أنني أدرك أيضاً تلك الواقعة القائمة في كثير من الحالات (وربما في معظمها) والمتمثّلة بأنَّ الهيمنة المادية والهيمنة الفكرية قريبتان حقّاً، لكنهما ليستا متطابقتين تماماً.

اسمحوا لي أن أضرب بعض الأمثلة. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، انتهى الصراع الطويل على الهيمنة بين بريطانيا وفرنسا بانتصار بريطانيا على جميع الجبهات، ما عدا واحدة: هي عالم السرد، حيث كان الأمر معكوساً، وكانت الروايات الفرنسية أكثر نجاحاً من مثيلتها الإنجليزية وأكثر أهمية منها على صعيد الشكل في آنٍ معاً. ولقد حاولت في غير مكان أن أبيّن أسباب التفوق المورفولوجي الذي حققته الدراما الألمانية منذ منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً؛ أو الدور الأساسي الذي لعبته الوقائع القائمة في أشباه الهوامش في إنتاج الأشكال الملحمية الحديثة. وتمثّل البتراركية، التي بلغت سَمْتَها الدولي مع انهيار منطقتها الأصلية الثرية ذلك الانهيار الكارثي (مثل تلك النجوم التي تظلّ تسطع بعد فترة طويلة من موتها)، مثالاً ساطعاً على هذه الحالة.

وما تشترك به هذه الأمثلة جميعاً (وسواها) هو سمتان اثنتان. أولاً، أنها نشأت في ثقافات قريبة من مركز النظام أو تقع في داخله- لكنها ليست مهيمنة في المجال الاقتصادي. ولعلّ فرنسا أن تكون النموذج هنا، كما لو أنَّ كونها ذلك الثاني الأبدي في الميدان السياسي والاقتصادي قد شجّع التوظيف والاستثمار في الثقافة (كما هو الحال في ذلك الإبداع المحموم بعد النابوليوني، مقارنة بنعاس الفيكتوريين المنتصرين). وهكذا تواجد ضربٌ من التفارق ؟المحدود- بين الهيمنة المادية والهيمنة الأدبية: تفارقٌ واسع في حالة الابتكار بحدّ ذاته (والذي لا يقتضي جهازاً قوياً وفاعلاً للإنتاج والتوزيع)، وضيّق، أو غائب، في حالة الانتشار (الذي يقتضي ذلك الجهاز[41]). ومن ثمّ، وهذه هي السمة الثانية المشتركة، فإنَّ هذه الأمثلة جميعاً تُثبِتُ عدم تكافؤ النظام الأدبي العالمي: وهو ضربٌ من عدم التكافؤ الذي لا يتماشى مع عدم التكافؤ الاقتصادي، بالفعل، كما أنه يسمح ببعض الحراك-إلا أنه حراك يظلّ داخل النظام غير المتكافئ، وليس بديلاً له. وفي بعض الأحيان، يمكن للديالكتيك القائم بين شبه الهامش والمركز أن يوسّع فعلياً تلك الفجوة الشاملة (كما هو الحال في الأمثلة المذكورة في الهامش ١١، أو حين تسارع هوليود إلى «إعادة إنتاج» الأفلام الأجنبية الناجحة، الأمر الذي يعزّز موقعها إلى حدٍّ بعيد). ومن الواضح، على أيّ حال،

أنَّ هذا حقل آخر لا يكون فيه التقدّم ممكناً إلا عبر التنسيق الجيد الذي يطال معرفةً محليةً معينة ويجعلها على ذات السوية مع غيرها.

## 4

تمثّلت النقطة المورفولوجية الأساسية في «تأمّلات» بالمعارضة بين نشوء الرواية في المركز بوصفه «تطوراً مستقلاً»، ونشوئها في الهامش بوصفه «تسوية» بين تأثير غربيّ ومواد محلية. غير أنَّ الروايات الإنجليزية الأولى، كما يشير بارلا وآراك، كانت قد كُتِبَت، كما قال فيلدنغ، «على طريقة سرفانتس» (أو أحدٍ ما آخر)، الأمر الذي يوضح أنَّ تسويةً بين الأشكال الأجنبية والمحلية قد جرت هناك أيضاً[٤٢]. وإذا ما كان الحال كذلك، فليس ثمّة أيّ «تطور مستقلّ» في أوروبا الغربية، وبذلك تنهار تلك الفكرة التي ترى أنَّ للأشكال تاريخها المختلف باختلاف المركز والهامش. وإذا ما أمكن لنموذج النظام–العالم أن يكون مفيداً على مستويات أخرى، إلا أنه لا ينطوي على أيّ طاقة تفسيرية على مستوى الشكل.

والحال، أنَّ الأمور هيّنة هنا: فبارلا وآراك على حقّ– وكان عليَّ أن أعرف أكثر. ففي النهاية تشكّل الأطروحة القائلة بأنَّ الشكل الأدبي هو على الدوام تسويةٌ بين قوى متضادة تلك الفكرة المهيمنة المتكررة في تكويني الفكري، من جماليات فرانشيسكو أورلاندو الفرويدية إلى «مبدأ باندا» عند غولد، أو تصوّر لوكاش عن الواقعية. فكيف أمكنني أن «أنسى» ذلك بأيّ حال من الأحوال؟ ربما كان سبب ذلك أنَّ التضاد بين المركز والهامش جعلني أتطلع إلى (أو أرغب في..) نموذجٍ مورفولوجيٍ موازٍ، فكان من ثمَّ أن صغته بمصطلحات مفاهيمية خاطئة.[٤٣]

ولذلك دعوني أحاول من جديد. يقول إيفن زوهار: «لعلّ جميع الأنظمة التي نعرفها قد انبثقت وتطورت مع نوع من التداخل الذي يلعب فيها دوراً بارزاً. فما من أدب واحد إلا وانبثق عبر التداخل مع أدبٍ أشدّ رسوخاً: وما من أدب يمكن أن يتدبّر أموره من غير تداخل في هذه المرحلة أو تلك من تاريخه[٤٤]». فما من أدب دون تداخل... ولذلك، أيضاً، ما من أدب دون تسوية بين المحلي والأجنبي. ولكن هل يعني ذلك أن جميع ضروب التداخل والتسوية هي ذاتها؟ بالطبع لا: فالبيكارسك، وسرديات الأسر، وحتى الرواية التكوينية التطورية لم يمكنها أن تمارس

على الروائيين الفرنسيين أو الإنجليز ذلك الضغط الذي مارسته الرواية التاريخية أو قصص الأسرار على الكتّاب الأوروبيين أو الأميركيين اللاتينيين: وعلينا أن نجد سبيلاً للتعبير عن هذا الاختلاف. وعلينا أن نتبيّن متى تقوم تسوية قسراً وبالإكراه، فيكون من المحتمل إذاً أن تفضي إلى نتائج مزعزعة ومتنافرة، أو ما يدعوه زهاو «قلق» السارد في قصص أواخر عهد الكنغ.

والنقطة الأساسية، هنا، هي هذه: إذا ما كان ثمّة إكراه قويّ ومنهجيّ يمارسه أدب معين على آداب أخرى (ويبدو أننا جميعاً متفقون على وجود مثل هذا الإكراه[٤٥])، فينبغي أن نكون قادرين على تبيّن آثار هذا الإكراه ضمن الشكل الأدبي ذاته: لأنّ الأشكال هي حقّاً «تجريدُ علاقات اجتماعية معينة»، كما يقول شوارز. وكنت، في «تأملات»، قد جسّدت مخطط القوى على هيئة تضاد نوعيّ حاد بين «التطور المستقل» و«التسوية»؛ وإذا ما كان هذا الحلّ زائفاً، فإنَّ علينا أن نحاول شيئاً آخر، و«قياس» مدى الضغط الأجنبي على نصٍّ ما، أو زعزعته البنيوية، أو قلق السارد، هو أمر معقّد بالفعل، وغير ممكن في بعض الأحيان. غير أنَّ مخططاً للقوة الرمزية هو هدف طموح، وصعوبة التوصّل إليه ليست من غير مغزى.

## 5

ثمّة نطاقان للنقاش المستقبلي يبرزان من كلّ هذا. أولهما يُعنَى بنمط المعرفة التي ينبغي على التاريخ الأدبيّ أن يسعى وراءها. «لا علم، لا قوانين»، ذلك هو التوصيف القاطع الذي يوصّف به آراك مشروع أورباخ؛ وثمّة تلميحات مماثلة في مقالات أخرى أيضاً. وهذا بالطبع هو السؤال القديم عمّا إذا كان الموضوع المناسب للفروع التاريخية هو الحالات الفردية أم النماذج المجردّة؛ وبما أنني سأدافع عن الأخيرة دفاعاً مسهباً في سلسلةٍ من المقالات القادمة، فإنني سأكتفي بالقول هنا إنَّ أمامنا الكثير لكي نتعلمه من مناهج العلوم الاجتماعية والطبيعية. فهل سنجد أنفسنا عندئذٍ «في مدينةٍ من الأجزاء والحالات الفردية، حيث تتقاذف الأمواج الوحدات الأدبية الصغرى والكبرى في نظام عالمي ليس لديه أيّ وسيلة واضحة للتصنيف؟» كما يقول أبتر. آمل ذلك. . . ولسوف يكون مثل هذا العالم عالماً شائقاً وبالغ الإثارة. ولذلك، دعونا نبدأ بالتطلّع إلى وسائل للتصنيف جيدة. ولقد وصف آراك مشروع «التأملات» بأنه «شكلانية دون قراءة قريبة»، وليس في ذهني

أفضل من هذا التعريف. ولكني آمل أيضاً أن تكون شكلانية تلقي الضوء على «التفاصيل» العزيزة على قلبه وعلى قلب بريندرغاست، ولا تسمح للنماذج و«الترسيمات» بأن تطمسها.[٤٦]

وأخيراً، السياسة. لقد أشارت دراسات كثيرة إلى ذلك الضغط السياسي الذي وقف خلف كتاب أورباخ المحاكاة، أو خلف كتاب كازانوفا جمهورية الآداب العالمية. وسوف أضيف إلى ذلك طبعتيّ لوكاش من الأدب المقارن: الأولى التي تبلورت حوالي الحرب العالمية الأولى، حين راح لوكاش، في كتابه نظرية الرواية ودراسته المرافقة عن دوستوفسكي (التي لم تكتمل قطّ)، يتأمّل فيما إذا كان لا يزال من الممكن تصوّر عالمٍ أبعد من الرأسمالية؛ والأخرى التي اتخذت هيئتها في الثلاثينيات، على صورة تأمّل طويل في المغزى السياسي المتناقض الذي ينطوي عليه كلٌّ من الأدب الألماني والأدب الفرنسي (مع وجود روسيا في الخلفية مرّةً أخرى). لقد كان أفق لوكاش الزماني-المكاني ضيقاً (القرن التاسع عشر، وثلاثة آداب أوروبية، علاوةً على سرفانتس في كتاب نظرية الرواية وسكوت في كتاب الرواية التاريخية)؛ وغالباً ما كانت إجاباته مبهمةً، ومدرسيّة، ومحافظة أو أسوأ. غير أنَّ الدرس الذي يقدّمه يكمن في الكيفية التي يشكّل فيها الإفصاح عن السيناريو المقارِن لديه (أوروبا الغربية أو روسيا، ألمانيا أو فرنسا) محاولةً في الوقت ذاته لفهم المعضلات السياسية الكبيرة في عصره. وبعبارة أخرى، فإنَّ الطريقة التي نتصوّر بها الأدب المقارن هي مرآة للكيفية التي نرى بها العالم. ولقد حاولتُ أن أفعل ذلك في «تأملات» قبالة خلفيةٍ تتمثّل بالإمكانية غير المسبوقة التي تجعل من العالم برمته خاضعاً لمركز قوةٍ واحد، مركز لطالما مارس أيضاً هيمنةً رمزية غير مسبوقة. ولعل مقالتي، وهي ترسم خارطةَ وجهٍ من أوجه ما قبل تاريخ حاضرنا، وتضع الخطوط العريضة لبعض النتائج الممكنة، قد أفرطت في دعواها، أو اتخذت سبلاً خاطئة تماماً. إلا أنَّ العلاقة بين المشروع والخلفية تظلّ قائمة، واعتقادي أنّها سوف تضفي أهميةً وجدّيةً على عملنا في المستقبل. وأوائل آذار ٢٠٠٣، بينما أكتب هذه الأوراق، هي على هذا الصعيد لحظة متناقضة على نحو رائع، حيث راح الملايين من البشر من كلّ مكان على ظهر الأرض يعبّرون عن نفورهم الهائل من السياسة الأميركية، بعد عشرين عاماً من الهيمنة الأميركية الراسخة. وهذا سبب لابتهاجنا، كبشر. أمّا كمؤرخين للثقافة، فهو سبب للتأمل.

**ترجمة: ثائر ديب**

## هوامش

١ - أتناول مشكلة ذلك القدر الهائل من غير المقروء في مقالة بعنوان «مسلخ الأدب»، سوف تُنْشَر في عدد خاص من Modern Language Quarterly يدور حول «الشكلانية والتاريخ الأدبي»، ربيع ٢٠٠٠

٢ - ماكس فيبر، «الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية»، ١٩٠٤، في كتاب منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص٦٨.

٣ - روبرتو شوارز، «استيراد الرواية إلى البرازيل وتناقضاته في أعمال روبرتو ألينكار»، ١٩٧٧، في كتاب أفكار في غير موضعها، لندن ١٩٩٢، ص٥٠.

٤ - إيتامار إيفن زوهار، «قوانين التدّخل الأدبي» في كتاب الشعرية اليوم، ١٩٩٠، ص٥٤، ٦٢.

٥ - مونتسيرات إيغليسياس سانتوس، «النظام الأدبيّ: النظرية الأمبريقية ونظرية الأنظمة المتعددة» في كتاب ضروب من التقدّم في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفا، سانتياغو دي كومبوستيلا ١٩٩٤، ص٣٣٩: «من المهم الإلحاح على أنّ التداخلات غالباً جداً ما تحصل في هامش النظام».

٦ - مارك بلوخ، «من أجل تاريخ مقارن للمجتمعات الأوروبية»، في historique Revue de synthese، ١٩٢٨.

٧ - إذا ما استشهدنا بماكس فيبر مرّة أخرى، نجد أنّه يقول: «المفاهيم هي في المقام الأول أدوات تحليلية للقبض الفكري على المعطيات الأمبريقية». (الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية» ص١٠٦). وكلما اتسع الحقل الذي يودّ المرء دراسته، لا بدّ أن تزداد الحاجة إلى «الأدوات» المجرّدة القادرة على أن تقبض على الواقع الأمبريقي.

٨ - فريدريك جيمسن، «في مرآة حداثات بديلة»، في كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، دورهام-لندن ١٩٩٣، ص xiii.

٩ - كنت قد بدأت برسم الخطوط العريضة لهذه القوانين في الفصل الأخير من كتابي أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠-١٩٠٠ (فيرسو: لندن ١٩٩٨)، وذلك على النحو التالي: ثانياً، عادةً ما تمّهد للتسوية الشكلية موجةٌ كاسحة من الترجمات الأوروبية الغربية؛ ثالثاً، هذه التسوية تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار بوجهٍ عام (يصوّر ميوشي ذلك بأنه «برنامج مستحيل» بالنسبة للروايات اليابانية)؛ لكن تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل، رابعاً، ثورات شكلية أصيلة.

١٠ - يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابه نشوء الرواية الروسية (دي كالب ١٩٩٨، ص٥): «نظراً لتاريخ تلك المرحلة التي شهدت تشكّل الرواية الروسية الباكر، لا عجب أنّ هذه الرواية قد اشتملت على حشدٍ من الأعراف التي كانت شائعة في الأدبين الفرنسي والبريطاني». وتقول هيلينا غوسكيلو، في تقديمها لكتاب إغناسي كراسيكي مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم (إيفانستون ١٩٩٢، صxv): «تتمثّل الطريقة الأكثر خصوبة لقراءة هذا الكتاب في قراءته في سياق الأدب الأوروبي الغربي الذي اتكأ عليه كثيراً طلباً للإلهام».

١١ - يقول لوقا توسكي في سياق الكلام على السوق السردية الإيطالية حوالي العام ١٨٠٠: «كانت هناك حاجة للمنتجات الأجنبية، وكان على الإنتاج أن يمتثل». في كتاب Il viaggio del narrare، تحرير ماسيمو سالتافيوزو، فلورنسة ١٩٨٩، ص١٩. وتقول إليزا مارتي لوبيز إنه بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي أسبانيا، «لم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الإسبانية؛ فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسّك بتلك النماذج الأجنبية التي أَلِفوها». ولذلك تستنتج ماري لوبيز أنّ من الممكن القول إنّ الرواية الإسبانية بين ١٨٠٠ و١٨٥٠ «كانت تُكتَب في فرنسا» (إليزا ماري لوبيز، La orfandad de la novela espanola: political editorial y creacion » literaria a medidos del siglo XIX، ز، 1997، Bulltin Hispanique).

١٢ - يقول جان فرانكو في كتابه الأدب الإسباني-الأميركي، كيمبرج ١٩٦٩، ص٥٦: «من الواضح، أنّ الطموحات البعيدة لم تكن بالكافية. فالرواية الإسبانية الأميركية في القرن التاسع عشر غالباً جداً ما كانت ساذجة وخرقاء، بحبكةٍ مُستَهلَكة

مُستَمَدّة من الرواية الرومانسية الأوروبية المعاصرة». وتقول دوريس سومِر، في كتابها قصص أساسية: الرومانسيات القومية في أميركا اللاتينية، بيركلي- لوس أنجلوس ١٩٩١، ص٣١-٣٢: «إذا ما كان الأبطال والبطلات في الروايات الأميركية اللاتينية في أواسط القرن التاسع عشر يرغبون واحدهم في الآخر تلك الرغبة المفعمة بالأهواء والتي تتخطّى الأُطر التقليدية... فإنَّ تلك الأهواء لعلّها ما كانت لتزدهر قبل جيل من ذلك. والحال، أنَّ العشاق المُحدَثين كانوا قد تعلّموا التحليق باستيهاماتهم الإيروسية من خلال قراءة الرومانسيات الأوروبية التي كانوا يأملون تحقيقها على أرض الواقع».

١٣ - يقول كين فرايدن، في كتابه القصّ البيدشي الكلاسيكي، ألباني ١٩٩٥، : «لقد حاكى الكتّاب البيديشون محاكاةً ساخرةً عناصر متنوعة في الروايات والقصص الأوروبية وتملّكوها، وأدمجوها، وعدّلوها».

١٤ - يورد متى موسى، في كتابه أصول القصّ العربي الحديث، ١٩٧٠، الطبعة الثانية ١٩٩٧، ص٩٣، قول الروائي يحيى حقّي إنّه لا ضير في الاعتراف بأنَّ القصة الحديثة قد جاءت إلينا من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أسسها هم أشخاص تأثّروا بالأدب الأوروبي، خاصةً الأدب الفرنسي. فعلى الرغم من أنَّ روائع الأدب الإنجليزي كانت قد تُرجمت إلى العربية، إلا أنَّ الأدب الفرنسي كان ينبوع قصتنا. ويقول إدوارد سعيد، في كتابه بدايات، ١٩٧٥، نيويورك ١٩٨٥، ص٨١، : «لقد عرف الكتّاب العرب الروايات الأوروبية في لحظةٍ ما وبدءوا يكتبون أعمالاً تشبهها». ويقول روجر آلن، في كتابه الرواية العربية، سيراكوس ١٩٩٥، ص١٢: «على الصعيد الأدبي، أدّت الصلات المتزايدة مع الآداب الغربية إلى ترجمة الأعمال القصصية الأوروبية إلى العربية، وتلا ذلك تبنّي هذه الأعمال ومحاكاتها، ثم بلغ الأمر ذروته بظهور تقليد محلي من القصّ الحديث المكتوب بالعربية».

١٥ - يقول أحمد إيفين، في كتابه أصول الرواية التركية وتطورها، مينيابوليس ١٩٨٣، ص١٠: «كتب أول الروايات في تركيا أفراد من الانتلجنسيا الجديدة، كانوا يعملون في الخدمات الحكومية وتأثّروا بالأدب الفرنسي». ويقول جاك بارلا، في مقالة ستنشر قريباً بعنوان «الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوتة تُقرأ ثانية، في استنانبول هذه المرة». : «لقد جمع الروائيون الأتراك الأوائل بين الأشكال السردية التقليدية والأمثلة المستمدة من الروايات الغربية».

١٦ - يقول هنري زهاو، في كتابه السارد القلق: القصّ الصيني من التقليدي إلى الحديث، أكسفورد ١٩٩٥، ص١٥٠: «لعلّ التخلّع السردي في ترتيب الأحداث المتعاقب أن يكون الانطباع الأبرز الذي تلقّاه كتّاب الكنغ المتأخّرون حين قرأوا القصّ الأوروبي أو ترجموه. ولقد حاولوا، في البداية، أن يردّوا نتيجة الأحداث إلى نظام هذه الأحداث السابق على السرد ويرتّبوها ضمنه. وحين لم يكن مثل هذا الترتيب ممكناً أثناء الترجمة، كانوا يقحمون ملاحظةً يعتذرون فيها عن تعذّر ذلك... والمفارقة، أنَّ المترجم، حين كان يبدّل الأصل ولا يكتفي باتّباعه، لم يكن يشعر بضرورة إضافة مثل هذه الملاحظة الاعتذارية». ويقول ديفيد ديروي وانغ، في كتابه روعة نهاية القرن: الحداثات المكبوتة في القصّ الصيني أواخر عهد الكنغ ١٨٤٩-١٩١١، ستانفورد ١٩٩٧، ص٥-١٩: «لقد جدّد الكتّاب في أواخر عهد الكنغ ميراثهم ذلك التجديد المفعم بالحماسة بعونٍ من النماذج الغربية. وإني لأرى في أواخر عهد الكنغ بداية ما هو «حديث» في الأدب الصيني لأنَّ سعي الكتاب وراء الجدّة لم يعد محتوىً داخل حواجز محدّدةٍ داخلياً بل غدت تحدّده على نحوٍ لا فكاك منه تلك الأفكار، والتقنيات، والقوى المزدحمة متعددة اللغات، والعابرة للثقافات في أعقاب التوسّع الغربي في القرن التاسع عشر».

١٧ - يقول إمانويل أوبتشينا، في كتابه الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: «من العوامل الأساسية التي شكّلت الروايات التي كتبها كتّاب محليون في غرب إفريقيا واقعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن إفريقيا كتّاب من غير الأفارقة... فالروايات الأجنبية تجسّد عناصر كان على الكتّاب المحليين أن يظهروا ردّة فعلهم حيالها حين يشرعون بالكتابة». وتقول أبيولا إيريل، في كتابها التجربة الإفريقية في الأدب والإيديولوجيا، بلومنغتون ١٩٩٠، ص١٤٧ : «إنَّ أول رواية تثير الاهتمام في داهومي هي دوجوسيمي... ذلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب الشفوي الإفريقي في قالب رواية فرنسية». ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، بلومنغتون ١٩٩٧، ص١٦٢: «إنَّ عقلانية الواقعية هي ما بدا كافياً لإنجاز المهمّة المتمثّلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة التقاء الوقائع العالمية

وتضافرها . . . ولقد توزّعت عقلانية الواقعية في نصوص متنوعة تنوّع الصحف، وسوق أونتيشا الأدبي، وفي العناوين الأولى لسلسلة الكتاب الأفارقة الذين سيطروا على خطابات تلك الفترة».

١٨ - في الحلقة البحثية التي قدّمت فيها هذا النقد «المُستَعمَل» لأول مرة، طرحت عليَّ سارة غولشتين سؤالاً بالغ الوجاهة والصراحة: «لقد قررت أن تعتمد على النقّاد الآخرين. حسنٌ. ولكن ماذا لو كانوا على خطأ؟» وكان ردّي: «إذا ما كانوا على خطأ، فأنتِ على خطأ أيضاً، وسرعان ما تعلمين ذلك، لأنك لن تجدي أيّ إثبات- لن تجدي غوسكيلو، ومارتي لوبيز، وسومر وإيفين، وزهاو، وإيريل. . . ولن يقتصر الأمر على عدم إيجادك أي إثبات إيجابي؛ فعاجلاً أو آجلاً ستجدين أنك لست بالقادرة على تفسير ضروب الوقائع جميعاً، وأنَّ فرضياتك زائفة، بالمعنى الشهير الذي يعطيه كارل بوبر للزيف، وينبغي أن تلقي بعيداً بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظّ أن الأمر ليس كذلك إلى الآن، وأنَّ تبصّر جيمسن لا يزال قائماً.

١٩ - أعترف أنني قرأت بعض هذه «الروايات الأولى» لكي أختبر هذا التخمين (مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم لكراسيكي، الرجل الصغير لأبراموفيتش، Noil Me Tangere لريزال، أوكيجومو لفوتاباتي، باتوالا لرينيه ماران، ودوجوسيمي لبول هازومي). غير أنَّ هذا النوع من «القراءة» لم يعد يُنتِج تأويلات بل يختبرها وحسب: إنه ليس بداية المشروع النقدي، بل الملحق الخاص به. ومن ثمّ، فإنّك هنا لا تقرأ النصّ في حقيقة الأمر، بل تقرأ عبره، متطلّعاً إلى وحدة التحليل الخاصة بك. فالمهمّة مقيّدة منذ البداية؛ إنها قراءة من دون حرية.

٢٠ - لأغراض عملية، كلما اتّسع الفضاء الجغرافي الذي تريد أن تدرسه، كلما وجب أن تصغر وحدة التحليل: مفهوم (في حالتنا)، تقنية، مجاز، وحدة سردية محدودة، وأشياء مثل هذه. وفي مقالة قادمة، آمل أن أرسم الخطوط العريضة لانتشار «الجدّية» الأسلوبية في روايات القرنين التاسع عشر وعشرين(علماً أنَّ«الجدّية» من الكلمات الأساسية في كتاب إيريك أورباخ المحاكاة).

٢١ - إنَّ الكيفية التي يمكن لنا أن نتّخذ فيها عيّنة موثوقة - أي ما هي سلسلة الآداب القومية والروايات الفردية التي توفّر لنا اختباراً مُرضياً لتنبؤات نظريةٍ ما- هي بالطبع مسألة بالغة التعقيد. وعيّنتي في هذه الخطاطة الأولية (وتسويغها) تترك الكثير مما نرغب فيه.

٢٢ - يتابع ميداوار ليقول إنَّ البحث العلمي «يبدأ كقصة عن عالم ممكن، وينتهي كقصةٍ عن حياةٍ فعلية، بقدر ما يمكننا أن نجعله كذلك». ولقد أورد جيمس بيرد كلمات ميداوار هذه في كتابه عالم الجغرافيا المتغيّر، أكسفورد ١٩٩٣، ص٥. ويقدّم بيرد نفسه طبعة بالغة الأناقة من النموذج التجريبي.

٢٣ - بصرف النظر عن كتابات ميوشي وكاراتاني (عن اليابان)، وموخرجي (عن الهند)، وشوارز (عن البرازيل)، فإنَّ التناقضات التي ينطوي عليها هذا الجمع أو التركيب والزعزعة التي تَسِمُ التسوية الشكلية غالباً ما يشار إليها في الأدبيات التي تتناول الرواية التركية والصينية والعربية. فلدى تناوله رواية نامق كمال انتباه، يشير أحمد إيفين إلى أنَّ «دمج الثيمتين، الأولى القائمة على الحياة العائلية التقليدية والأخرى القائمة على توق امرأة عاهرة، يشكّل أول محاولة في القصّ التركي للتوصّل إلى نمط من البعد النفسي الذي يُلْحَظ في الروايات الأوروبية ضمن إطار ثيماتي قائم على الحياة التركية. غير أنَّ تنافر الثيمتين والاختلاف في درجة الإلحاح المركّز على كلٍّ منهما يفضيان إلى ثلم وحدة الرواية. فالعيوب البنيوية في رواية انتباه هي أعراض للفروق بين منهجية واهتمامات التقليد الأدبي التركي من جهة أولى ومنهجية واهتمامات الرواية الأوروبية من جهة أخرى». (أحمد إيفين، أصول الرواية التركية وتطورها، ص٦٨؛ التشديد من عندي). أمّا تقويم جيل بارلا لمرحلة التنظيمات فيبدي ملاحظةً مماثلة: «وقفت خلف الميل إلى التجديد إيديولوجيا عثمانية سائدة ومسيطرة أعادت صياغة الأفكار الجديدة في قالب يلائم المجتمع العثماني. غير أنَّ القالب كان من المفترض فيه أن يحمل إبستمولوجيتين مختلفتين تقومان على مقدمات لا سبيل إلى التوفيق بينها. وكان لا بدّ لهذا القالب من أن يتصدّع، وكان لا بدّ للأدب، بهذه الطريقة أو تلك، من أن يعكس التصدّعات» (الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوته يُقرأ ثانية، في استنانبول هذه المرّة»، التشديد من عندي). وفي تناوله رواية زينب (١٩١٣) التي كتبها محمد حسين هيكل،

يكرر روجر آلن ما قاله شوارز وموخرجي («إنّه لمن السهل تماماً أن نشير إلى مشكلات المغالطة النفسية هنا، حيث يتعرّف حامد، الطالب في القاهرة، على أعمال غربية تتناول الحرية والعدالة كأعمال جون ستيوارت مل وهربرت سبنسر، ثم يتابع ذلك فيناقش مسألة الزواج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرفيع مع والديه اللذين لم يغادرا أعماق الريف المصري» (روجر آلن، الرواية العربية، ص٣٤؛ التشديد من عندي). أمّا هنري زهاو فيلحّ منذ عنوان كتابه- السارد القلق: الذي يفتتحه بنقاش رائع للقلق- على تلك التعقيدات المتولّدة عن المواجهة بين الحبكات الغربية والسرد الصيني: «إنَّ إحدى السمات البارزة في القصّ الصيني في أواخر عهد الكنغ هو ذلك التكرار لضروب التدخّل في السرد بكثرة تفوق أي مرحلة سابقة من مراحل القصّ الصيني المحلي. . . فالكمّ الهائل من التوجيهات التي تحاول أن تفسّر التقنيات المُتبنّاة حديثاً تنمّ على قلق السارد حيال حالته المزعزعة. . . ويشعر السارد بتهديد ذلك التنوع في التفسير. . . وتغدو التعليقات الأخلاقية أكثر تحيّزاً وتجعل الأحكام يقينية لا تقبل النقاش»، وفي بعض الأحيان يكون الانجراف نحو إسراف السارد من ذلك النوع المفرط حتى إنَّ الكاتب قد يضحّي بالتشويق السردي «لكي يبيّن أنّه خالٍ من كلّ عيب على الصعيد الأخلاقي» (السارد القلق، ص٦٩-٧١).

٢٤ - في بعض الحالات، لم تنج حتى ترجمات الروايات الغربية من المرور بكلّ ضروب الشَّقْلبَة التي لا تُصَدَّق. ففي اليابان، في العام ١٨٨٠. ظهرت ترجمة سوبوتشي لرواية لامرمور تحت عنوان شومبو جوا [الربيع يتنفس قصة حب]، وسوبوتشي نفسه «لم يكن بالبعيد عن بتر واستئصال أجزاء من النصّ الأصلي حين تكون المادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مخيّلة سكوت إلى تعبيرات تتوافق على نحو دقيق مع لغة الأدب الياباني التقليدي» (مارلي غراير رايان، «تعليق» على أوكيجومو لفوتاباتي شيمي، نيويورك ١٩٦٧، ص٤١-٤٢). وفي العالم العربي، يقول متى موسى، «في كثير من الحالات كان مترجمو القصّ الغربي يأخذون حريتهم الواسعة وغير المحترسة في بعض الأحيان مع النصّ الأصلي لعمل ما. فيعقوب صرّوف لم يكتفِ بتغيير عنوان رواية سكوت تاليسمان إلى قلب الأسد وصلاح الدين، بل اعترف أيضاً بأنّه أخذ حريته في الحذف، والإضافة، وتغيير أجزاء من هذا الرومانس لكي يناسب ما اعتقد أنه ذوق جمهوره. . . وقد غيّر مترجمون آخرون العناوين وأسماء الشخصيات والمحتويات، وذلك كما زعموا، لكي يجعلوا العمل المترجم أكثر قبولاً لدى قرّائهم وأكثر اتساقاً مع التقليد الأدبي المحليّ». (أصول القصّ العربي الحديث، ص١٠٦). وينطبق هذا النموذج ذاته على أدب الكنغ المتأخر، حيث كان يُعبَث بجميع الترجمات دون استثناء يُذكر. . . وقد تمثّلت أخطر طرائق العبث هذه بإعادة صياغة الرواية جميعاً لتحويلها إلى قصة بشخصيات صينية وخلفية صينية. . . ولقد عانى جميع هذه الترجمات تقريباً من الاختصار. . . وغدت الروايات الأوروبية مجرّد خطاطات عريضة وسريعة، وبدت أشبه بالقصّ الصيني التقليدي» (هنري زهاو، السارد القلق، ص٢٢٩).

٢٥ - ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما، لأن موجة الترجمات الفرنسية قد واجهت في جنوب أوروبا واقعاً محلياً (وتقاليد سردية محلية) لا تختلف عنها ذلك الاختلاف الكبير في النهاية، وتمثّلت عاقبة ذلك في أنَّ الجمع بين الشكل الأجنبي والمادة المحلية كان يسيراً. أما في غرب إفريقيا، فكان الحال بالعكس: فعلى الرغم من تأثّر الروائيين أنفسهم بالأدب الغربي، كانت موجة الترجمات أضعف بكثير منها في الأماكن الأخرى، وكانت الأعراف السردية المحلية من جانبها مختلفةً أشدّ الاختلاف عن مثيلاتها الأوروبية (لنتذكر الشفوية وحسب)؛ ولأنَّ الرغبة في «التكنولوجيا الأجنبية» كانت تلك الرغبة الطفيفة نسبياً- وأحبطتها مزيداً من الإحباط، بالطبع، سياسات خمسينيات القرن العشرين المناهضة للاستعمار- فقد تمكّنت الأعراف المحلية من أن تلعب دورها دون إزعاج نسبياً. ويلحّ أوبتشينا وكوايسون على العلاقة السجالية بين روايات غرب إفريقيا الباكرة والسرد الأوروبي: «يتمثّل الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبها روائيون محليون من غرب إفريقيا وتلك التي كتبها روائيون غير محليين يستخدمون خلفية من غرب إفريقيا، بالموقع المهم الذي أعطاه الفريق الأول لتمثيل التقليد الشفوي، وغيابه الذي يكاد أن يكون كاملاً لدى الفريق الآخر». (إيمانويل أوبتشينا، الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا، ص٢٥). ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، ص١٦٤: «إنَّ أفضل طريقة في الإشارة إلى ما وجدناه من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي

الأدبي هي ذلك الإلحاح المستمر على الأسطورية بدلاً من الواقعية في تحديد الهوية . . . حيث يصعب أن نشك في أنّ هذا الأمر مُستَمَدّ من معارضة مفاهيمية لما يُعتبَر شكلاً غبياً من أشكال الواقعية . ومن المهمّ أن نلاحظ على هذا الصعيد أنَّ حركة أعمال الكتاب الأفارقة الكبار، مثل أتشيبي وأرما ونغوجي، قد كانت من بروتوكولات التمثيل الواقعي إلى بروتوكولات التجريب الأسطوري».

٢٦ - أشار أنطونيو كانديدو إلى هذا الأمر ذاته في مقالة عظيمة، حيث قال: «نحن[أي آداب أمريكا اللاتينية] لم نخلق قطّ أشكالاً تعبيرية أصيلة أو تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلم على الرومانسية، على مستوى الحركات الأدبية؛ أو حين نتكلّم على الرواية النفسية، على مستوى الأجناس؛ أو حين نتكلم على الأسلوب الحرّ غير المباشر، على مستوى الكتابة. . . فالنزعات المحلية المتنوعة لم ترفض قطّ استخدام الأشكال الأدبية المستوردة. . . ما كنّا نحتاجه هو اختيار ثيمات جديدة، وعواطف مختلفة» («الأدب والتخلّف»، في الكتاب الذي حرّره سيزار فرنانديز مورينو وجوليو أورتيغا وإيفان أ. شولمان بعنوان أمريكا اللاتينية في أدبها، نيويورك ١٩٨٠، ص٢٧٢-٢٧٣.

٢٧ - «استيراد الرواية إلى البرازيل»، ص٥٣

٢٨ - لعلّ الحلّ الذي يقدّمه ريزال، أو غياب هذا الحلّ، أن يكون مرتبطاً بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فردانية Noil Me Tangere هي، من بين أشياء أخرى، ذلك النصّ الذي ألهم بندكت أندرسون أن يربط بين الرواية والدولة الأمة): ففي أمّة لا تعرف الاستقلال، وطبقة حاكمة سيئة التحديد، دون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المتباينة، من الصعب أن نتكلّم «من أجل الكلّ»، وصوت السارد يصدّعه مثل هذا الضغط.

٢٩ - في بعض الحالات المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو، حيث يغدو التقلّب السريع لدى السارد «أَسْلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة»: فلا يعود ذلك عيباً أو نقيصة، بل الأمر الأساسي في الرواية: «كلٌّ ما في روايات ماتشادو دو أسيس مصطبغ بهذا التقلّب السريع- الذي يُسْتَخْدَم ويُساء استخدامه بدرجات مختلفة- لدى سارديها. وعادةً ما ينظر النقّاد إلى هذا التقلّب من وجهة نظر التقنية الأدبية أو فكاهة الكاتب. وثمة مزايا عظيمة لرؤية هذا التقلّب بوصفه أَسْلَبَةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبدلاً من البحث عن النزاهة، والثقة اللتين نوفّرهما الحيادية، فإنَّ سارد ماتشادو يبدي وقاحته، بكل أنواعها التي تتراوح من السخريات الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولاً إلى الأفعال التقليدية ذاتها» (روبرتو شوارز، «العجوز الفقيرة ورسّامها»، ١٩٨٣، في كتاب أفكار في غير موضعها، ص٩٤)

٣٠ - يطلق ميوشي على ذلك اسم «عمليات التطعيم»؛ أما شوارز فيتكلم على «اغتراس الرواية، خاصةً اتجاهها الواقعي»، في حين تكلم وانغ على «نقل الأنماط السردية الغربية واغتراسها». والحقّ، أنَّ بيلينسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العام ١٨٤٣ بأنّه «منقول ومُغْتَرَس وليس نمواً محلياً».

٣١ )- «تأملات في الأدب العالمي» New Left Review ١؛ كريستوفر بريندرغاست، «التفاوض على الأدب العالمي»، New Left Review ٨، فرانشيسكا أورسيني، «خرائط الكتابة الهندية»، New Left Review ١٣؛ إفراين كريستال، «التفكير ببرود. . .»: ردّ على فرانكو موريتي»، New Left Review ١٥؛ جوناثان آراك، «عولمة إنجليزية؟» New Left Review ١٦؛ إميلي أبتر، «Translatio عالمية: «ابتكار» الأدب المقارن، استانبول، ١٩٣٣»، critical inquiry، ٢٩، ٢٠٠٣؛ مقالة جيل بارلا («موضوع المقارنة») سوف تنشر في عدد خاص من مجلة Comparative Literature Studies يحرّره جلال قادر في كانون الثاني ٢٠٠٤.

٣٢ )- انظر «تأملات»، ص٥٨، » التفاوض على الأدب العالمي ١٢٠-١٢١؛ «التفكير ببرود. . .»، ص٦٢. وتشير أورسيني إلى هذا الأمر ذاته بالنسبة إلى الأدب الهندي: «يبدو أنَّ من الصعب تطبيق أطروحة موريتي التي تستند إلى الرواية على شبه القارة [الهندية]، حيث كانت الأشكال الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين هي الشعر والدراما والقصة القصيرة، التي ينمّ تطورها على نماذج في التغيير مختلفة تماماً» : «خرائط»، ص٧٩.

٣٣ - انظر أنتيرو ميوزي، Il petrarchismo europeo (Secolo xvi)، بيزا ١٩٣٤؛ وليونارد فورستر، النار الجليدية :

خمس دراسات في البتراركية الأوروبية، كيمبرج ١٩٦٩؛ وجوزيف فوسيلا، Estudios Sobre el petrarquismo en Espana، مدريد ١٩٦٠؛ إغناسيو فاريتي، أيتام بترارك، كاليفورنيا ١٩٩٤؛ وليم كنيدي، تفويض بترارك، إيثاكا ١٩٩٤؛ ماريا بيلار مانيرو سورولا، Introduccion al estudio del petrarquismo en Espana، برشلونة ١٩٨٧؛ غيرهارت هوفمايستر، Petrarkistische Lyrik، شتوتغارت ١٩٧٣؛ رولاند غرين، ما بعد البتراركية: أصول السلسلة الغنائية الغربية وابتكاراتها، برنستون ١٩٩١. ويأتي اعتراف كريستال الضمني بهيمنة البتراركية على الشعر الأوروبي والأميركي اللاتيني حين يقول إنّ «الأعراف الغنائية في الشعر الإسباني الحديث كانت قد تطورت في القرن السادس عشر على يدي بوسكان وغراسيلاسو دي لافيغا . . . وأولى علائم الردّ على أعراف العَروض الإسبانية الصارمة لم يحدث في إسبانيا بل في أميركا الإسبانية في ثلاثينيات القرن التاسع عشر» : «التفكير ببرود. . .»، ص٦٤.

٣٤- انظر، «حول الأسواق الثقافية»، New Left Review ١٧، حيث تجد تناولاً أولياً لهذا الأمر.

٣٥- «التفكير ببرود. . .»، ص٧٣-٧٤.

٣٦- أعني هنا الحركة بين ثقافات هامشية لا تنتمي إلى «المنطقة» ذاتها: مثلاً، من النروج إلى البرتغال (أو بالعكس)، وليس من النروج إلى إيسلندا أو السويد، أو من كولومبيا إلى غواتيمالا والبيرو. فالأنظمة الفرعية التي تتمتّع بتجانس نسبيّ، من خلال اللغة أو الدين أو السياسة- وأبرز مثال عليها هي أميركا اللاتينية- هي حقل عظيم للدراسة المقارنة، ولعلها تضيف تعقيدات مثيرة إلى اللوحة الأكبر (مثل الحداثة عند داريو، والتي أثارها كريستال).

٣٧- كشف إيفن زوهار في عمله على الأنظمة المتعددة، والذي اقتبسنا منه بكثرة في بداية «تأملات»، سبب تدفّق منتجات الأدب من المركز إلى الهامش: فالآداب الهامشية (أو «الضعيفة»، كما يسميها) «قلّما تطور تلك السلسلة الكاملة ذاتها من النشاطات الأدبية. . . الملحوظة في الآداب الكبيرة المجاورة (التي يمكن تالياً أن تطوّر شعوراً بأنّ لا غنى عنها)»؛ «النظام. . . الضعيف يكون عاجزاً عن القيام بوظيفته إذا ما اقتصر على مخزونه المحلي وحده»، والافتقار الناجم «يمكن أن يُسَدّ، كليّاً أو جزئياً، بالأدب المُتَرْجَم». ويتابع إيفن زوهار قائلاً إنّ الضعف الأدبي «لا ينجم بالضرورة عن الضعف السياسي أو الاقتصادي، على الرغم من أنّه غالباً ما يبدو مرتبطاً بالشروط المادية»؛ والنتيجة: «لما كانت الآداب الهامشية في نصف الكرة الغربي تنزع في الغالب إلى التطابق مع آداب الأمم الأصغر، مهما تكن هذه الفكرة غير مستساغة بالنسبة لنا، فإنّ لا خيار أمامنا سوى الإقرار بأنّ العلاقات التراتبية، ضمن مجموعة من الآداب القومية المتعالقة فيما بينها، كآداب أوروبا مثلاً، كانت قد ترسّخت منذ بدايات هذه الآداب. وفي مثل هذا النظام المتعدد (الكبير)، كانت بعض الآداب قد اتخذت مواقع هامشية، الأمر الذي لا يعني سوى أنّها غالباً ما صيغت إلى حدّ بعيد على غرار أدب خارجي». إيتامار إيفن زوهار، «دراسات في النظام المتعدد»، في Poetics Today، ربيع ١٩٩٠، ص٤٧، ٨١، ٨٠، ٤٨.

٣٨- ولا هو يحتكر النقد الذي يُعتدّ به. يقول آراك إنّ من بين النقّاد العشرين الذين اتكأ عليهم سجال موريتي في «تأملات» «واحد يكتب بالإسبانية، وواحد بالإيطالية، وثمانية عشر يكتبون بالإنجليزية»؛ وهكذا، فإنّ «التنّوع المثير الذي ينطوي عليه مَسْحُ حوالي عشرين أدباً قومياً ينخفض إلى ما يزيد بقليل على وسيلة واحدة يمكن لهذه الآداب أن تُعرَف من خلالها. إن الإنجليزية في الثقافة، مثل الدولار في الاقتصاد، تعمل كوسيط يمكن للثقافة من خلاله أن تُتَرْجم من المحلي إلى العالمي»: «عولمة إنجليزية؟»، ص٤٠. صحيح أنّ ثمانية عشر ناقداً من النقّاد الذين استشهدت بهم يكتبون بالإنجليزية. لكنّ أربعة منهم أو خمسة وحسب هم من بلاد الدولار، في حين ينتمي الآخرون إلى دزينة من الثقافات المختلفة. هل هذا أقلّ أهمية ودلالة من اللغة التي يستخدمونها؟ أشك في ذلك. ومن المؤكّد أن الإنجليزية العالمية قد تنتهي إلى إفقار تفكيرنا، كما تفعل الأفلام الأميركية. غير أنّ ما تتيحه من تبادلات عامة وواسعة وسريعة لا يزال إلى الآن أكبر بكثير من مخاطرها المحتملة. وهذا ما يعبّر عنه بارلا تعبيراً حسناً إذ يقول: «إن إزاحة القناع عن الهيمنة [هيمنة الإمبريالية] هو مهمة فكرية. ولا ضير في أن نعرف الإنجليزية كواحدة من اللغات التي نسعى من خلالها لإنجاز هذه المهمة».

٣٩- في النهاية، فإنّ آخر كتابين صدرا لي ينتهيان بمناقشة الثورات الشكلية في السردين الروسي والأميركي اللاتيني- وهذا ما أفعله أيضاً (دون «إذعان»، كما يقول كريستال، موحياً بوجود ممانعة ونفور لديّ) في مقالة حول الأدب الأوروبي

(«كمصدّر لتلك التجديدات الشكلية التي لم تعد قادرة على الإنتاج»)، وفي مقالة أخرى حول الصادرات الهوليودية («تلك القوّة المضادة التي تفعل فعلها ضمن النظام الأدبي العالمي») وكذلك في «تأملات» ذاتها. انظر «الأدب الأوروبي الحديث: خطوط جغرافية عريضة»، New Left Review ٢٠٦/ ١، تموز- أب ١٩٩٤، ص١٠٩؛ و«كوكب هوليود»، New Left Review ٩، أيار- حزيران ٢٠٠١، ص١٠١. وقد أشرت في «تأملات» إلى أنّ « تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل . . . ثورات شكلية أصلية» (ص٥٩، الهامش٩)، وإلى أنّه «في بعض الحالات القليلة المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو» (ص٦٦، الهامش ٢٩).

٤٠ - ««التفكير ببرود. . .»»، ص٦٩، ٧٣.

٤١ - واقعةُ أنَّ الابتكارات يمكن أن تنشأ في شبه الهامش، لكنها تُلْتَقَط بعد ذلك وتنشر من قبل مركز المركز، هي واقعة تبرزها دراسات متعددة حول تاريخ الرواية الباكر (لآرمسترونغ وريزينا وترومبينر وسواهم)، حيث تشير هذه الدراسات إلى المرات الكثيرة التي تكتشف فيها صناعة الثقافة في لندن وباريس شكلاً أجنبياً، فتدخل عليه بضع تعديلات، ثم تبيعه على أنه لها في أرجاء أوروبا (لينتهي الأمر «بضربة المعلم» التي قام بها الروائي «الإنجليزي» والتر سكوت). فحين ذبلت البيكاريسك في بلدها الأصلي، قامت جيل بلاس ومول فلاندرز وماريان وتوم جونز بنشرها في أوروبا قاطبةً؛ والروايات الرسائلية، التي كُتِبَت أول ما كُتِبَت في إسبانيا وإيطاليا، غدت جنوناً قارياً بفضل مونتسكيو وريتشاردسون (ثم غوته)؛ «وروايات الأسر» الأميركية حققت رواجاً دولياً من خلال كلاريسا والقصص القوطية، و«الخيال الميلودرامي» الإيطالي فتح العالم عبر القصص المسلسلة الباريسية Feuilletons؛ والرواية التكوينية التطورية Bildungsroman الألمانية اعترضها ستاندال وبلزاك وديكنز وبرونتي وفلوبير وإليوت. . . ومع أنَّ هذا ليس بالطبع السبيل الوحيد أمام الابتكار الأدبي، ولعله ليس السبيل الأساسي أيضاً؛ لكن الآلية تكمن هنا من غير شكّ- نصف خداع أو غش، نصف تقسيم دولي للعمل-حيث تبدي هذه الآلية شبهاً بالقيود الاقتصادية الأوسع.

٤٢ - «عولمة إنجليزية؟»، ص ٣٨.

٤٣ - يبدو هذا كمثال مناسب على ما أشار إليه كوهن من أن توقعاتك النظرية تشكّل الوقائع بحسب رغباتك- كما تبدو مثالاً مناسباً أكثر على ما أشار إليه بوبر من أنَّ الوقائع (التي عادة ما يجمعها أولئك الذين لا يوافقونك الرأي) تكون أقوى في النهاية.

٤٤ - «دراسات في النظام المتعدد»، ص٥٩. بعد ذلك بصفحة، وفي الهامش، يضيف إيفن زوهار: «هذا يصحّ على جميع آداب نصف الكرة الغربي تقريباً. أما بالنسبة لنصف الكرة الشرقي، فإنَّ علينا أن نعترف بأنَّ الصين لا تزال أحجية من حيث بروزها وتطورها الباكر».

٤٥ - ماعدا أورسيني التي تقول: «الضمني في رأي كازانوفا-والصريح في رأي موريتي- هو الافتراض التقليدي بأنَّ ثمة لغة، أو ثقافة، «مصدر»- تحمل هالةً من الموثوقية والأصالة على الدوام- ولغة، أو ثقافة، «هدف»، يُنظر إليها على أنها ضَربٌ من المحاكاة للأولى. وبدلاً من هذا الافتراض، فإنَّ ليديا ليو تقترح بصورة أكثر فائدة بكثير مفهوم اللغة «الضيف» واللغة «المضيف»، وذلك كي تركّز الانتباه على الممارسة العابرة للّغات التي يمكن من خلالها للّغات المضيفة أن تتملك مفاهيم وأشكالاً. . . [وهكذا] يغدو التأثير الثقافي دراسة للتمّلك، وليس دراسة للمراكز والهوامش»: «خرائط»، ص٨١-٨٢. صناعة الثقافة بوصفها «ضيفاً» يُدعى من قبل «مضيف» يتملّك أشكاله. . . هل هذه مفاهيم أم أحلام يقظة؟

٤٦ -«عولمة إنجليزية؟»، ص٣٨، ٤١؛ «translatio عالمية»، ص٢٥٥.

# قلق في الهوية

## 1

عشت بعيد التحاقي بالصف الأوّل الثانوي تجربة لن تمحوها الأيام، بفضل ثورة الهرمونات في الدم، وما تضفيه براءة أوّل العمر على التجارب العاطفية من أهمية وجودية، يصعب تكرارها. وقد اكتشفت، آنذاك، بقليل من البراعة، وكثير من محاسن الصدف، أن قريبا للبنت التي شب نحوها القلب يزاملني في الصف. وهذا، بدوره، استدعى جهودا إضافية لتمتين عرى صداقة تبرر شوق الصديق إلى الصديق في ساعات ما بعد المدرسة، أو في أيام الإجازة، وزيارته في البيت الذي كان ملاصقا لبيتها.

كانت المسافة بين المخيم ـ حيث أقيم ـ والبلد (أي شارع جلال، في قلب مدينة خانيونس) حيث تقيم، تبلغ حوالي عشرين دقيقة مشيا على الأقدام. ولم أدر، آنذاك، كيف كان العدد القليل من الدقائق يفصل بين هويتين، إلا عندما أصبح ترددي على ذلك الزقاق الضيّق في البلد مألوفا، إلى حد يحرّض أخوة صديقي الأطفال على قطع ألعابهم في الشارع، والركض في اتجاه البيت لمناداة شقيقهم كي يخرج لملاقاة صديقه اللاجئ.

«جاء صديقك اللاجئ»،

يقولونها بصوت مرتفع، دون أدنى إدراك لما تنطوي عليه من غيرية مفترضة، فهي في نظرهم تدخل ضمن قائمة من أوصاف أخرى مثل الطويل، أو القصير، الأبيض، أو الأسود. مجرد معطى آخر في نظام ثابت للكون.

ورغم أن الكلمة لم تكن متوّقعة، على الأقل بهذا القدر من الضجيج، والأداء المسرحي، ورغم أنها أحدثت ما يشبه الصدمة في البداية، إلا أن مشاعر من نوع الغضب، أو الرغبة في التلاشي، أفسحت مع مرور الأيام مساحة يمكن تلمسها لشعور بالغبطة يجاورها، ولا يقل عنها إثارة للتوتر في العروق.

سأدرك، بالتأكيد، في سنوات لاحقة، حقيقة أن الرغبة في التلاشي، وبشكل أدق إرادة التحوّل إلى كائن غير مرئي، تعبّر عن رغبة عفوية، حارقة، بالتماهي مع هويات الآخرين، خاصة إذا كانت ذات

ثبات أو امتيازات أكبر، كما أن كل محاولة لتعزيز الغيرية، أي تكريس الفروق بين هويات مختلفة بطريقة متطرفة لا تستطيع ـ مهما ادعت من جوهر ثابت ـ إخفاء الآثار الحزينة والمؤلمة لرغبة محبطة بالتماهي من جانب الأقلية، سواء كانت فردا أم جماعة.

ومع ذلك يكفي في الوقت الحاضر القول إن الجلبة التي يثيرها الأولاد في الشارع أصبحت جزءا عضويا في ما يشبه المقامرة العاطفية: ربما تسمع الصوت فتطل من النافذة.

والواقع أن زيارات متكررة جعلتها مرهفة السمع. ومع مرور الأيام، أيضا، أضافت إلى تجليات وجهها عبر النافذة، نعمة الحضور إلى بيت القريب، فهي في نهاية الأمر في مثل أعمارنا، وفي صف مثل صفنا. وبين العاشقين، دائما، ما يكفي من الذرائع، وما لا يكفي من الكلام.

كان زمن إقامتي في المخيم، حتى ذلك الوقت، أقصر من زمن إقامتي في البلد، حيث وُلدت، وأنفقت سنوات طفولتي في مكان لا يبعد، كثيرا، عن ذلك الزقاق. ولا أذكر أن أحدا تجشم عناء وصفي باعتباري لاجئا قبل اجتياز حاجز الدقائق العشرين في الاتجاه المعاكس. ولا أذكر أن التحاقي في السادسة من العمر بالصف الأوّل الابتدائي في مدرسة للاجئين قد استنفر ما يكفي من مشاعر بالغيرية.

كرهت المدرسة بسبب الحليب الساخن في الصباح، وحبوب زيت السمك، التي نُرغم على تناولها تحت العين الساهرة، وأحيانا، المشبعة بمسرات سادية، لمعلّم يستعذب دور الحاكم بأمر الله على أولاد تملكهم الرعب، واستبد بأطرافهم برد الصباح.

وبقدر ما تجلت قدرة الذاكرة على الاصطفاء في الحفاظ على نفور دائم من رائحة الحليب الساخن، وحبوب زيت السمك، تجلت قدرتها، أيضا، على الإقصاء في حادثة لم أدرك حقيقة سقوطها في ثقب أسود من ثقوب الذاكرة، إلا عند خروجها منه، بعد ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن.

ففي أواسط الستينات ذهبنا، ذات يوم، في رحلة مدرسية، لنرى فلسطين، كما قال المعلّم. ورغم أننا ـ نحن الأولاد الذين جاء دورنا لتحقيق التعارف عن قرب ـ ولدنا ونقيم على أرض فلسطينية، إلا أن كلمات من نوع الوطن، اقتصرت في المخيال العام، وفي المعارف المستمدة من المدرسة وعلاقات التفاعل الاجتماعي، على مكان ما وراء أسلاك شائكة، بينما اكتفى مسقط الرأس، ومكان الإقامة، بدلالة المنفى، أو الترانزيت.

ذهبنا، في الواقع، إلى منطقة المنطار في غزة. ولم يتشبث بالذاكرة من أحداث ذلك اليوم سوى مشهد الجنود الهنود، في قوّات الطوارئ الدولية، بوجوههم الداكنة، وعماماتهم الملوّنة، وشواربهم الطويلة المنتصبة إلى أعلى، ولحاهم المشذبة بعناية.

ومع ذلك، استعادت مفارقة يصعب تفسيرها، في أواسط التسعينات، تفاصيل إضافية، بصرية، وحسية تماما، وربما شهوانية، أزاحت الهنود عن صدارة المشهد، وأرغمتهم على التراجع إلى خلفيته المعتمة.

كنتُ أراقب الكثبان الرملية، والمشهد شبه الرعوي، من نافذة السيارة، بعد اجتياز حاجز إيريز في الطريق من غزة إلى رام الله، عندما رأيت جرّافة تهدم كثيبا من الرمل لتسويته بالأرض. وفي لحظة ربما لا تتجاوز الثانية الواحدة، تجلى عمل الجرّافة كنوع من العنف الممارس ضدي بصفة شخصية، ونهض في داخلي إحساس غريب بضرورة الحماية، حماية الكثيب الطبيعي من مهانة الزوال، وعندما أفقت من الشطح المفاجئ، انتابني ما يشبه الخجل والارتباك. الخجل لأنني لا استطيع حماية الكثيب، والارتباك

لأن الوجع الوجودي يخالف جميع الوقائع السياسية.

كانت فلسطيني الخاصة والشخصية، وما زالت، غير متحققة، وغير قابلة للتحقيق، بفضل وجودها الدائم في مكان آخر، غير مكان الإقامة، أو مسقط الرأس، ورغم أنها تحوّلت مع مرور الأيام إلى فكرة مجرّدة، إلا أن مجرّد الاقتراب من الأماكن التي سكنت الخيال في مرحلة مبّكرة من العمر، ما زال قادرا على ضخ مشاعر متناقضة من الألفة والخسارة في النفس.

ربما كان الكثيب الذي استنجد بي، أو تخيّلته فعل ذلك، من بين الكثبان، وعناصر المشهد شبه الرعوي التي سحرتنا، نحن الأولاد في رحلة التعارف المدرسية، في ذلك اليوم البعيد، فما أن هدأت مشاعر الألفة والخسارة، كما يهبط رماد على الأرض، حتى عادت التفاصيل الصغيرة: الطريق إلى المنطار، الأناشيد، الوعود التي قطعناها، وخطبة المعلّم، تذكرت حتى العراك مع الأولاد الذين قالوا لنا في وقت سابق إن بإمكانهم الحصول على أموال، وحلوى، من جنود قوات الطوارئ إذا طلبوا منهم بلغة يفهمونها: **give me one piaster, please**.

## 2

انتقلنا للعيش في المخيم، عندما استبدت بأبي رغبة العيش بين أقرانه من اللاجئين. وبما أنني لا أستطيع قياس حجم التغيّرات الداخلية، العاطفية والنفسية، التي طرأت على حياته بفضل ذلك الحدث، فإن الكلام عن تغيّرات خارجية وسمت سلوكه، بعد الانتقال، ربما يسهم في تفسير دوافعه الخاصة.

فما أن انتقلنا إلى المخيم - لا أذكر رقم البيت الآن، لكنه كان في بلوك G، حسب التقسيمات المألوفة في تلك الأيام لأحياء المخيم - حتى ازدادت نبرة أبي الفلاّحية وضوحا إلى حد يدعو للارتياب بوجود قدر من المبالغة، كما أن حماسته الواضحة لإقامة علاقات اجتماعية مع كبار السن من الجيران، وزيارتهم، ودعوتهم إلى زيارتنا، وقضاء أوقات طويلة معهم، كانت في حالة تضاد مع الجيل الذي ينتمي إليه، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والثلاثين من العمر، وفي حالة تضاد مع نوعية الأصدقاء القدامى الذين تعوّدنا رؤيتهم في البيت.

وإذا كانت لأبي أسبابه الواضحة في محبة المخيم، فإن أسباب كراهيتي للمخيم لم تكن أقل وضوحا. ورغم أن الذرائع التي عززت بها مرافعتي ضد الانتقال قد فشلت في نهاية الأمر، إلا أنني لا أستطيع كبح إحساس عنيد بصوابها، حتى بعد مرور أربعة عقود من الزمن، وقد تركزت حول حقائق من نوع وجود مكتبة قرب البيت، ومصاعب مفارقة الأصحاب، وتكوين صداقات جديدة.

مهما يكن من أمر، سأعثر بعد مرافعتي الفاشلة بسنوات قليلة على مبررات إضافية تمنح التحفظات الشخصية مهابة فكرية تصعب الاستهانة بها. في الأشهر التي تلت وقوعنا تحت الاحتلال الإسرائيلي في العام 1967 اقتربت من الماركسية بواسطة كتاب كان يفترض به تنفير الناس منها. وما زلت أذكر اسم الكتاب وغلافه الأسود: القاموس الشيوعي، الذي أصدرته دار للنشر في بيروت، وتبيّن لاحقا إنها كانت تُموّل من جانب المخابرات المركزية الأميركية.

كان الكتاب، المترجم عن الإنكليزية، عبارة عن تحليل نقدي لمفاهيم ومصطلحات ماركسية من نوع الطبقة العاملة، والملكية العامة لوسائل الإنتاج، والصراع الطبقي.. الخ وقد أراد واضعوه كشف الجوانب

السلبية والمظلمة لمفاهيم ومصطلحات يتمكن الماركسيون بواسطتها من خداع الناس البسطاء.

ومن حسن الحظ أن واضعي الكتاب لم ينجحوا في كشف تلك الجوانب المظلمة، على الأقل بقدر ما يعنيني الأمر، ومن حسن الحظ، أيضا، أنني قررت الانضمام إلى قائمة طويلة وغير مرئية من الناس البسطاء، الذين تنطلي عليهم تلك المفاهيم المُضللة، حتى قبل الوصول إلى الصفحات الأخيرة في الكتاب.

المهم، أن مزيدا من القراءات، خاصة منشورات دار التقدم الروسية، بما فيها مختارات لآباء الماركسية، وروايات سوفياتية، خلقت لديّ، كما فعلت بآخرين، في أزمنة ومناطق مختلفة من العالم، وهم امتلاك معرفة ماركسية بقدر يسوّغ التعامل مع الظواهر الاجتماعية والسياسية بقدر فصيح، وصريح، من الألفة.

في هذا السياق عاد تعبير اللاجئ إلى واجهة الاهتمام باعتباره مشكلة نظرية. فجموع اللاجئين لا تشكل طبقة اجتماعية، يمكن الكلام عنها استنادا إلى معارف وأوصاف جاهزة، كما نتكلّم عن البرجوازية، أو الطبقة العاملة، مثلا، وقد زاد من تفاقم الوضع - بالمعنى النظري، طبعا - ارتياب الماركسية الأرثذوكسية التقليدي تجاه الفلاّحين، وحقيقة أن الغالبية العظمى من اللاجئين جاءوا من القرى، ومن أوساط فلاّحيه.

ولم يطل الأمر حتى تحوّلت مسألة اللاجئين من مشكلة نظرية، إلى مشكلة عملية، أيضا. فبعد الانتهاء من امتحان الثانوية العامة كان علينا التحقق من إمكانية الحصول على منح دراسية في دول المنظومة الاشتراكية.

وقد اقتضى هذا الأمر تعبئة أكثر من طلب، وكتابة أكثر من سيرة ذاتية. لا شك أن كتابة سيرة ذاتية من جانب شخص لم يتجاوز الثامنة عشرة من العمر تبدو فكرة سخيفة في الوقت الحاضر، لكنها كانت ذات أهمية خاصة في ذلك الوقت، لأن الأشخاص الذين قابلناهم، قالوا لنا إن وجود ما يشير إلى الانحدار من عائلة عمّالية، في السيرة الذاتية، سيزيد من فرص القبول.

بعد الأصول العمالية تأتي الفلاّحية من حيث الأهمية، بطبيعة الحال. وقد واجهت في هذا الشأن معضلة تتمثل في صعوبة العثور على أدنى اثر لأصول عمّالية في التاريخ العائلي، ناهيك عن الصعوبة الكامنة في وصف عائلة من اللاجئين، فقدت عائلها، أي الأب، الذي كان ينتمي إلى البرجوازية الصغيرة، بحكم وظيفته كمعلّم.

ورغم أنني تمكنت من حل هذه المعضلة، بعد الاستماع إلى نصيحة «نظرية» من رفيق مرموق، مفادها الانتماء إلى أسرة لاجئة تنحدر من أصول فلاّحية، إلا أنني لم أنل المنحة الدراسية المأمولة. ومما يثير العزاء أن أحدا من زملائي لم ينلها، بما فيهم أصحاب الأصول العمّالية الفصيحة.

ومع ذلك، لم تكن مسألة العثور على تعريف لا يعاني من الخلل النظري لهوية اللاجئ أساسية، أو حاسمة، بقدر ما يتعلق الأمر بلحظة في أواخر الستينات، ومطلع السبعينات، كانت حاسمة في تبلور هوية فلسطينية، ذات تجليات وجودية، وسياسية، وثقافية، تجعل الكفاح سبيلا إلى تطهير الفلسطيني من مهانة اللجوء.

وبهذا المعنى كانت تلتقي مع إحساس مقيم بوجود الوطن في مكان ما خلف أسلاك شائكة، وفي إضفاء صفات المؤقت على مسقط الرأس، ومكان الإقامة، الذي كان المخيم في حالات كثيرة، وفي

مناطق مختلفة، بما فيها فلسطين.

وما زلت أذكر، في هذا السياق، أغنية كان يرددها صوت فلسطين من القاهرة، في أواخر الستينات، حول ضرورة تمزيق «كروت التموين»، أي بطاقات الإعاشة التي تصدرها الأونروا لتزويد اللاجئين بالمواد الغذائية في مطلع كل شهر.

الدعوة نفسها التي رددها بتنويعات مختلفة، الأدب الفلسطيني منذ أواخر الستينات، بطرق أكثر رصانة، وجاذبية. ومن المؤكد أن أعمالا من نوع «أم سعد» لغسان كنفاني، و«عاشق من فلسطين» لمحمود درويش قد تركت انطباعات دائمة، ونهائية، عن الذات، أو ما يجب أن تكون عليه، لدى أكثر من جيل من الفلسطينيين.

يمكن، بعد كل تلك السنوات، وصف تلك اللحظة التكوينية، ذات الأثر الحاسم، والنهائي، في كثير من الحالات على الهويتين الفردية والجمعية للفلسطينيين، بطريقة جديدة، إذ يمكن القول، مثلا، إنها منحت أفرادا وجماعات قناعات قوية، وغير مبررة، بإمكانية إعادة إنتاج الذات، والقيام بما يلزم من عمليات هندسة الهوية، أي ممارسة الانتخاب والإقصاء بطريقة إرادية، ونفعية، تماما.

وفي سياق كهذا كان المشروع الجمعي بمثابة مشروع فردي، أيضا، إذ وجد أفراد يصعب حصرهم، في تلك السنوات، وكنت واحدا منهم، صعوبة في العثور على مصلحة ذاتية خاصة خارج المشروع الجمعي العام، وبالتالي كان الانخراط في السياسة الفلسطينية، والتفرغ في صفوف منظمة التحرير الفلسطينية في وقت لاحق، بمثابة التتويج الطبيعي لاكتمال هويتهم كفلسطينيين.

## 3

غالبا ما يتعامل الناس مع هوياتهم كمعطى ثابت. لكن الأمر ليس كذلك في جميع الأحوال، خاصة في ظل ظروف تمتاز بالحراك الاجتماعي، والسياسي. بهذا المعنى أستطيع التفكير بلحظة خاصة، وشخصية تماما، مورست فيها هندسة الهوية، تحت ظروف قاهرة، مما أكسبها دلالة تأسيسية، بفضل ما تنطوي عليه من شحنات عاطفية، ورمزية.

ففي العام 1969، أي بعد الاحتلال بعامين، دخلت السجن. وما يعنيني من هذه التجربة في الوقت الحاضر يتمثل في حدث وقع خلال الدقائق الأولى التي أعقبت وصولي هناك، عندما شرع الضابط المسؤول في كتابة بيانات السجين الجديد.

سألني بعربية مائعة: «من وين إنتَ؟».

أجبت بعفوية: «أنا فلسطيني»، ولم أكن قد انتهيت من لفظ الحرف الأخير، حتى صفعني بيد قوية صارخا بغضب: «ما فيش شي إسمو فلسطين، ما فيش فلسطين».

لم أعرف، آنذاك، كما لا أعرف اليوم، ما الذي أغضبه على هذا النحو المفاجئ، لأنني لم أرد عليه بطريقة يستشف منها التحدي، بل كان الجواب أقرب إلى زلة اللسان منه إلى الرد المدبر بعناية. ورغم أن الصفعة كانت قوية إلى حد أصدّق معه كلام الناس عن صفعات تؤدي إلى تطاير الشرر من العيون، إلا أن هياجه المفاجئ أضفى على جوابي البسيط قدرا من الأهمية لم أدركه من قبل.

وبما أن تجربة السجن ـ بما تنطوي عليه من تعذيب للجسد والروح بالمعنى الحرفي للكلمة ـ تنتمي

إلى مرتبة مرموقة من مراتب اختبار الهوية، وإعادة إنتاجها، أو ابتكارها على أسس جديدة، وإرادية، فإن التعامل معها كحدث عابر غير ممكن، من ناحية عملية، وعاطفية، لأنها أقرب إلى طقوس البلوغ في الميثولوجيا منها إلى سوء الطالع، الذي يسوق شخصا ما إلى السجن. (أفكر، هنا، طبعا، بتحليل جوزيف كامبل للمراحل التي يمر بها البطل في الأساطير الإغريقية القديمة) وبالقدر نفسه، فإن ما تحرّض عليه هوية تكاد تكون ابتكارا شخصيا من احتمال للمعاناة، وصبر على المكاره، ليس في الواقع سوى ممارسة لطقس متواصل من طقوس التعميد.

في سياق كهذا، لم يعد المخيم رافعة، أو بيتا للهوية، بل أصبحت فلسطين الواقعية، واليومية، والملموسة ـ وقد جعلها الاحتلال رقعة جغرافية واحدة ـ بيتها، ومكان إقامتها. ومع ذلك، كانت الهوية موضوعا للصراع اليومي، مع الاحتلال. وغالبا ما تمكّن المحتلون، بفضل قوانين الحكم العسكري، والسيطرة على مقاليد التعليم، والشؤون المدنية، ومقتضيات السفر إلى الخارج، من الفوز في جولات وهمية، وتحقيق مكاسب رمزية تتمثل في التعامل معنا كأشخاص بلا هوية محددة.

وما زال في حوزتي تصريح مرور «ليسيه باسيه»، أزرق اللون، حصلت عليه من سلطات الاحتلال، في أوائل السبعينات، بغرض السفر إلى الخارج، وقد كتب أحدهم بخط اليد، وباللغة الفرنسية، أمام كلمة الجنسية: «غير محددة».

المفارقة، أنني عدت إلى غزة في العام **1994**، بعد غياب زاد عن العقدين، بتصريح مرور، أيضا، أصدرته السلطات التونسية، على عجل، وقد كتبوا أمام بند الجنسية بحروف مائلة سوداء: فلسطينية، وأعادوا الكلمة نفسها أمام بند العنوان، وفي بند المهنة كتبوا: لا شيء. أما صلاحية التصريح فكانت لمدة شهر واحد، فقط، من التاسع عشر من أوت [أغسطس] **1994** حتى الثامن عشر من سبتمبر **1994**، وهي صالحة للسفر إلى القاهرة، فقط. كانت كلمة القاهرة مكتوبة بالعربية والفرنسية، وكذلك الاسم، أما باقي التفاصيل فكانت باللغة العربية.

وبقدر ما يتعلّق الأمر بالهوية، فإن تجربة ما يزيد عن العقدين في بلدان عربية مختلفة، وفي صفوف منظمة التحرير الفلسطينية، يمكن حصرها ليس بالمعنى المجازي وحسب، بل والواقعي، أيضا، بين التصريحين المذكورين. وإذا كان ثمة من خلاصة، تصل ما بين الحدين المتناقضين فإنها تتمثل في حقيقة أن الهوية ليست ابتكارا شخصيا وحسب، بل هي ما يراه، أو ما يريده، الآخرون، أيضا، خاصة إذا كانت في حوزتهم سلطة تمكنهم من احتكار التعريف القانوني للهوية، وإذا كانت لديهم مصلحة في انتخاب حد دون غيره من حدودها، ناهيك عن تبني وجهات نظر جوهرانية، وفي حالات بعينها، قوانين تسوّغ العنصرية.

## 4

لا تتجلى سلطة الآخرين في انتخاب حد بعينه من حدود الهوية، أو في اختزال الكينونة الفردية، كما يحدث في المطارات. ففي المطار لا يمكن لأحد أن يصبح غير مرئي، ولا أن يكون أكثر مما يريد له جواز السفر أن يكون.

يصبح الناس، عادة، عجولين بعد النزول من الطائرات. ولا شك أن الهبوط من قفص معلّق في

الهواء إلى أرض صلبة يعتبر أمرا مريحا، في جميع الأحوال، لكن تظاهر معظم الناس برغبة سريعة في مغادرة المطار، وتصرفهم بهذه الطريقة، ينطوي على نوع من التمثيل.

الفلسطيني هو الوحيد الذي لا يثق في انسجام التوّقعات مع أنماط معيّنة من السلوك، رغم مبالغة في تمثيل دور العجول، ونافد الصبر، وضيّق الصدر بالطوابير أمام نافذة ختم الجوازات، التي يدرك أن فرصة عبورها دون منغصات لا تنسجم، بالضرورة، مع خبرات واقعية عاشها، أو سمع عنها من آخرين. في مؤخرة الرأس ما يشبه جرسا لا يكف عن الرنين.

وغالبا ما تتكوّن الخبرات منذ التجربة الأولى في السفر. وقد حدث ذلك في مطلع السبعينات، عندما وصلت مع اثنين من زملائي إلى مطار القاهرة، للالتحاق بالجامعة. كنّا نحمل جوازا واحدا يتكوّن من ورقة فولسكاب كُتبت عليها أسماؤنا، وأُلصقت عليها ثلاث صور، وختمت بخاتم السفارة المصرية في عمّان، التي وصلناها عن طريق الضفة الغربية، بفضل تصريح مرور حصلنا عليه من هيئة خيرية في غزة، إلى جانب تصريح بالمغادرة من سلطات الاحتلال، لا يجيز لنا العودة قبل مرور ستة أشهر، ويصبح باطل المفعول إذا زاد غيابنا عن العام.

ثلاث أوراق تمثل كل منها بعدا مختلفا لكينونة إذا سافرت انكشفت، أي كفت عن كونها ملكية لصاحبها. كينونة ليست تعددية بقدر ما هي ممزقة، أو متنازع عليها. ثلاث أوراق، وثلاثة تعريفات محتملة للهوية.

وقد وُضعنا بمجرد هبوطنا في المطار في ركن بعيد، وانتظرنا ما يزيد على ست ساعات، قبل إجراءات الدخول التي استغرقت أقل من ربع ساعة. كنّا نراقب الناس منذ لحظة وصولهم إلى قاعة القادمين حتى خروجهم منها، ونحصي الدقائق القليلة التي يحتاجونها للخروج. مرّة نراقب وجها بعينه، ومرّة نركز على القدمين حتى اختفاء صاحبهما. وقد كانت الوجوه التي تبدو أجنبية، وتمر بنا مسرعة في طريقها إلى الخارج، مصدر إحساس بألم غير دفين.

سيتكرر إحساس مشابه، وغير دفين أيضا، بعد سنوات وفي المكان نفسه، الذي وصلته هذه المرّة بيد مقيّدة بالحديد إلى يد شرطي، لم يحررها إلا بعد إتمام إجراءات المغادرة، والجلوس في قاعة المسافرين، وركوب الباص الذي يقلّ المسافرين إلى سلّم الطائرة، مع كل ما يعنيه الأمر من نظرات فاحصة، وعلامات تعجّب.. الخ. كان ذلك في أواخر العام 1977، بعد زيارة السادات إلى القدس.

ولم يكن ذلك آخر الفصول في يوم طويل. فبعد الوصول إلى مطار بغداد بوثيقة سفر تخص اللاجئين الفلسطينيين، وتصلح لسفرة واحدة فقط، وجدت نفسي خارج المطار، بعدما ختم الموظف خلف النافذة الوثيقة بطريقة أوتوماتيكية دون التدقيق في تفاصيلها، أو في ملامحي. وقد أرغمتني حقيقة أنني لا أملك نقودا، أو حقائب، ولا أعرف مكانا يؤويني في مدينة بدت غامضة تحت غشاوة ليل يهبط ثقيلا على الأرض.

عدت إلى الموظف نفسه، محاولا شرح المشكلة، فخلقت لنفسي مشكلة إضافية، لم أتمكن من الخروج منها إلا بعد ساعات قضيتها، أمام اثنين من المحققين، في الإجابة على أسئلة بدت سخيفة، وغير ذات صلة، من نوع أسماء الأم، والأخوة، والأخوات، وأبناء العمومة، وأعمارهم، وأماكن سكناهم، وميولهم السياسية.. الخ. أسئلة متلاحقة، وسط عبارات ترحيبية، لم تتمكن رغم بلاغتها من إخفاء خشونة في الطبع، أو كفاءة في إلحاق الأذى.

ورغم أنني نجوت، وانخرطت بعد أيام في جامعة بغداد لإتمام السنة النهائية في دراستي الجامعية، إلا أن الكفاءة في إلحاق الأذى كانت تبدو مثل رائحة في الهواء، تنبعث في كل مكان، ومن كل شيء تقريبا، حتى من الكلام، ولغة الجسد.

وربما لن تتمكن حادثة من اختزال تلك التجربة بطريقة أكثر بلاغة من مشهد رجل رأيته ذات مساء على ضفة النهر. كان الوقت بعد العاشرة، تقريبا، وقد خرج الناس إلى ضفة النهر بحثا عن نسائم اختبأت في الماء من قيظ النهار.

رأيت رجلا في أواسط العمر، جالسا على مقعد خشبي، يشرب الكحول من زجاجة، ويغني بصوت خفيض، وبعد برهة مر كلب بدا تائها وزائغ العينين، تلاقت نظرات الرجل والكلب، أشار الأوّل إلى الثاني فاستجاب، فأجلسه على ركبتيه، واحتضنه بذراعيه، ثم انخرط في نحيب طويل، لم ينفر منه الكلب، بل استكان كأنّ النحيب وحّده بصاحبه.

## 5

لذلك، كانت بيروت بمثابة المأوى الطبيعي لأشخاص مثلنا، في مطلع العمر، سقطوا في ما يشبه الثقب العربي الأسود، بكل ما يعنيه من عبثية، وتناقضات، وتهديد للهوية، وأرادوا الخروج منه إلى ما ينفيه، وما يمثل بديله المحتمل، خاصة وأن الدخول إليها عن طريق المطار، أو الحدود، لم يكن بالأمر الصعب، إذا توّفرت العلاقات المناسبة.

ولا شك أن «جمهورية الفاكهاني»، أي منطقة تواجد منظمة التحرير الفلسطينية، وحلفائها اللبنانيين، في بيروت الغربية، كانت ذات جاذبية خاصة في نظر أعداد يصعب حصرها من لاجئين ومنفيين ومطاردين في العالم العربي، لأنها تقترح عليهم هوّية جديدة، يمكنهم أن يشاركوا في صياغتها.

ولم يكن من النادر، آنذاك، الكلام عن بيروت باعتبارها الجدار الأخير. ولا شك أن فرقا وطوائف وجماعات، يصعب حصرها على مدار التاريخ، عاشت مشاعر الوقوف أمام جدار أخير من نوع ما. وقد كان في بلاغة كهذه ما يضفي على الجدار البيروتي مهابة وعمقا تاريخيين. وبقدر ما يتعلّق الأمر بجيل من الفلسطينيين، أُضيفت إلى المهابة مشاعر خاصة توحي بوصول الهوية في ذلك المكان إلى امتلاء غير مسبوق.

في يومي البيروتي الأوّل أراد شخص لا أعرفه الذهاب إلى دكان لشراء تبغ وطعام، فأخرجت نقودا ليشتري لي ما أحتاجه من تبغ، لكنه رفض تناول النقود قائلا: مال الثورة للثوّار. وقد نفذت العبارة إلى قلبي، رغم ما تنطوي عليه من مبالغة، وأريحية تحيل الكرم الشخصي إلى واقع عام.

أعتقد في الوقت الحاضر أن ذلك الإحساس العجيب بامتلاء الهوية، علاوة على كونه متوّهما، اقترن بصفة حصرية بالعيش في بيروت، وتآكل بصفة متزايدة بعد الخروج منها، عندما اخترقته عناصر، ومفردات جديدة، يمكن أن تتعايش معها مفردة من نوع المنفى. فالمنفى ينضج بقدر ما تنضج جغرافيا جديدة، ومغايرة، في الروح.

ربما تفسر هذه الحقيقة ذهابي ذات يوم في أواخر العام 1986 إلى مكتب مندوب الأمم المتحدة لشؤون

اللاجئين في تونس: شارع باب بنات، عدد 61، كما تقول الشهادة التي احتفظت بها منذ ذلك الوقت.
أردت الحصول على وثيقة تفيد كوني لاجئا من أصول فلسطينية، وحصلت عليها، بعد تقديم بيانات من نوع شهادة الميلاد الأصلية، ومعلومات عن قرية الأبوين الأصلية.

لم تكن ثمة فائدة ترتجى من وراء الحصول على شهادة كهذه، كانت الحاجة نفسية في المقام الأوّل. وقد تلتها محاولة أخرى للحصول على بطاقة تسجيل خاصة من الأونروا، وحصلت عليها.

ومع ذلك وصل الولع باللاجئ كهوية ذات دلالات رومانسية وثقافية - ترتبط بالعيش في المنفى أكثر من ارتباطها بالحنين إلى مخيم للاجئين - إلى نهاية أكيدة في العام 1994، مع إنشاء السلطة الفلسطينية، وعودتي ضمن آلاف من العائدين إلى الوطن.

لم أعد بهوية اللاجئ، بل بهوية المواطن، التي كانت نتاجا لحنين صاغه المنفى، أكثر من كونها نتيجة طبيعية للعيش في وطن. وقد تملكني في الأيام الأولى إحساس مدهش، ومطلق بالحرية، لم أشعر به في أي مكان، ما عدا أيامي البيروتية.

ففي الوطن لن أحتاج إلى بطاقة إقامة، بل ستكون إقامتي الطبيعية في مكاني الطبيعي، ولن أسافر إلى مكان وفي مؤخرة الرأس إحساس بأنني لن أتمكن من العودة، ولن أشعر بالخوف من الغد، ولن أتورع عن كتابة الأشياء التي قد تجعلني مكروها من نظام ما.

فكّرت، دائما، بكتابة يوميات، لكنني كنت أخشى وقوعها في يد سلطات الأمن في هذه الدولة أو تلك، ليس لأنها تحتوي على أشياء خطيرة، بل لأن أخطر ما فيها يتمثل في أمور شخصية، ومشاعر وانفعالات، يمثل تقليبها من جانب موظف ما، في مطار ما، نوعا من الانتهاك.

ومع ذلك، لم يدم الإحساس المدهش، والمطلق بالحرية، لفترة طويلة من الوقت، بل حل مكانه إحساس بفقدان مطلق للحرية، غير مسبوق، حتى بمقاييس المنفى العربية، علاوة على خيبة أمل متزايدة خلقتها ظروف جديدة، وغير متوقّعة.

يصدر الإحساس المطلق بفقدان الحرية عن حقيقة الخضوع لأربع خصوصيات سياسية، وثقافية، وجغرافية مختلفة، حتمية، ولا يمكن تفاديها في جميع الأحوال، سواء تعلّق الأمر بحرية التنقل، أو التمتع بضمانات وحماية قانونية، أو بحرية التعبير عن النفس. تتمثل هذه الخصوصيات في السلطة الفلسطينية والاحتلال الإسرائيلي، ومصر، والأردن. إذ يستحيل الخروج من الضفة الغربية، أو قطاع غزة، أو الدخول إليهما، دون احتكاك مباشر بثلاث منها على الأقل.

تبدو حالة كهذه فريدة في العالم. وبقدر ما يعنيني الأمر، يبدو وكأن قوس الدائرة الذي انفتح ذات يوم، قبل ثلاثة عقود ونيّف، بثلاث أوراق يضفي كل منها بعدا مختلفا على كينونة في طور التكوين، يكاد ينغلق الآن بعدد مشابه من الأوراق والتصاريح. مفارقة لا تخلو من كوميديا سوداء، فالهوية التي كانت ممتلئة، فتية، وكاسرة، تُختزل الآن في تعبيرات أضيق منها، والمعاناة، التي كانت ذات يوم دلالة على حالة مستمرة وضرورية من التعميد، تبدو في الوقت الحاضر بلا جدوى مؤكدة.

أهزيمة نهائية وأخيرة هي؟

لا يمكنني القبول بذلك، لكنني أقبل التعبير عن حيرتي، وعن قلق في الهوية.

حسن خضر

# 3 مقالات



## أين نحن؟

أريد، على الأقل، أن أقول شيئا عن الألم الموجود في العالم اليوم. فثقافة الاستهلاك التي أصبحت الأكثر قوّة، وانتشارا، في كوكبنا، تحاول إقناعنا بأن الألم حادثة عرضية، يمكننا تفاديها. وهذه هي القاعدة المنطقية لأيديولوجيا القسوة.

يعرف الجميع، بالطبع، أن الألم رديف الحياة، لكنهم يريدون تناسي هذا الأمر، أو جعله نسبيا. وجميع تنويعات أسطورة السقوط من الزمن الذهبي، قبل وجود الألم، محاولات لجعل الألم الذي نعانيه على الأرض مسألة نسبية. وكذلك الأمر بالنسبة لاختراع الجحيم، ملكوت الألم المألوف باعتباره نوعا من العقاب. والأمر نفسه بالنسبة للتضحية. وفي ما بعد، في وقت لاحق اختراع مبدأ التسامح. وبالتالي ربما يقول الإنسان إن الفلسفة بدأت بسؤال: لماذا الألم؟

ومع ذلك، بعد كل هذا الكلام، ربما يكون ألم العيش في العالم، في الوقت الحالي، غير مسبوق نوعا ما.

أكتب في العتمة، رغم أن الوقت نهار. يوم في مطلع أكتوبر 2002. كانت السماء لمدة أسبوع تقريبا زرقاء فوق باريس. تغرب الشمس يوميا في وقت أبكر بقليل من اليوم السابق، والنهار جميل متألق. يخشى الكثيرون أن تسارع القوات الأميركية، قبل انتهاء الشهر بوقت طويل، إلى شن »حرب وقائية« ضد العراق، لكي تسيطر شركات النفط الأميركية على المزيد ـ ومن المفترض على الأضمن ـ من الموارد النفطية. ويأمل آخرون أن يتم تجنب هذه الحرب. ولكن بين القرارات المعلنة، والحسابات السرية، تظل الأشياء ملتبسة، وبما أن الأكاذيب تمهد الطريق أمام الصواريخ، فإنني أكتب في ليل العار.

لا أعني بالعار مشاعر الذنب الشخصية. العار كما أتهيأ لمعرفته، نوع من المشاعر يفسد على المدى الطويل طاقة الأمل، ويمنعنا من النظر إلى الأمام. ننظر إلى أقدامنا في الأسفل، لنفكر، فقط، في الخطوة الصغيرة التالية.

يتساءل الناس في كل مكان ـ وفي ظل ظروف شديدة الاختلاف ـ أين نحن؟ يتعلق السؤال بالتاريخ لا بالجغرافيا. ما الذي نعيشه الآن؟ نؤخذ إلى أين؟ ما الذي ضاع منّا؟ كيف نستمر في العيش بلا رؤيا للمستقبل جديرة بالتصديق؟ ولماذا فقدنا القدرة على النظر إلى ما هو أبعد من أعمارنا؟

يقول الخبراء المتمرسون: العولمة. ما بعد الحداثة. ثورة الاتصالات. الليبرالية الاقتصادية. التعبيرات حشو ومراوغة. وعند الرد على سؤال أين نحن؟ يغمغم الخبراء: في لا مكان.

أليس من الأفضل أن نرى ونعلن أننا نعيش في أكثر أنواع الفوضى التي وجدت حتى الآن تسلطا ـ لأنها الأكثر انتشارا. ليس من السهل إدراك معنى الطغيان لأن البنية التي يستمد قوته منها (بداية من أكبر مائتي شركة متعددة القوميات ووصولا إلى البنتاغون) متداخلة وفي الوقت نفسه متشعبة، استبدادية وفي الوقت نفسه مبهمة، كلية الوجود وفي الوقت نفسه لا مكان بعينه يجمعها. تمارس التسلّط بعيدا عن الساحل [أي من خارج الحدود الإقليمية]. ولا يقتصر الأمر على القانون المالي، بل يتعداه إلى السيطرة السياسية على ما لا يقع داخل نطاقها. هدفها زحزحة العالم برمته. وإستراتيجيتها ـ التي يبدو معها بن لادن مجرد حكاية للأطفال ـ زعزعة الوجود لكي ينهار كل شيء ويسقط في نطاق فهمها الخاص للواقع، الذي سيكون ـ وهذه عقيدة الطغيان ـ مصدر فائدة لا تنضب. ثمة ما يوحي بالغباء، لكن النظم المتسلّطة غبية، والمنظومة الحالية غبية لأنها تدمّر على كل المستويات حياة الكوكب، الذي تمارس نشاطها فيه.

وإذا ما نحيّنا الأيديولوجيا جانبا، فإن قوّة منظومة الطغيان تعتمد على نوعين من التهديد: الأوّل هو التدخل عن طريق الجو من جانب أكثر الدوّل تسلّحا في العالم، ويمكن تسمية هذا بتهديد ال ب 52، والثاني الديون والإفلاس، أي المجاعة على ضوء علاقات الإنتاج القائمة في العالم، ويمكن تسمية هذا بالتهديد صفر.

تبدأ مشاعر العار بالطعن في شيء ما (نقر بوجوده في مكان ما، وبسبب العجز نصرف النظر عنه) لأن الكثير من المعاناة الحالية يمكن تخفيفها، أو تفاديها، إذا اتخذت قرارات معيّنة، واقعية، وبسيطة نسبيا. وهناك الآن علاقة مباشرة بين محاضر الاجتماعات، ولحظات العذاب.

هل يستحق إنسان ما أن يحكم عليه بالموت المؤكد لمجرد أنه لا يستطيع الوصول إلى علاج يكلّف أقل من دولارين في اليوم؟ طرحت هذا السؤال مديرة منظمة الصحة العالمية في يوليو الماضي. كانت تتكلّم عن وباء الإيدز في أفريقيا، وأماكن أخرى، سيموت فيها قرابة 68 مليونا من البشر خلال 18 سنة قادمة. أنا أتكلّم عن الألم الناجم عن العيش في عالم اليوم.

إن معظم تحليلات وتشخيصات ما يجري في العالم تُعرض وتُدرس في إطار تخصصات مستقلة عن بعضها: سياسة، دراسات إعلامية، صحة عامة، بيئة، دفاع وطني، علم إجرام، تربية.. الخ وفي الواقع يلتحق كل من هذه الحقول المستقلة بالآخر لرسم الصورة الحقيقية لما نعيشه. ويحدث أن يعاني الناس في حياتهم من مظالم تصنّف ضمن خانات مستقلة، رغم معاناتهم منها في وقت واحد، وبلا انفصال.

أحد الأمثلة الراهنة، بعض الأكراد الذين هربوا إلى شيربورغ في الأسبوع الماضي ـ وُرفض طلبهم للحصول على اللجوء السياسي من جانب الحكومة الفرنسية، ويواجهون خطر الطرد إلى تركيا ـ هؤلاء فقراء، غير مرغوب فيهم سياسيا، لا يملكون الأرض، متعبون، غير قانونيين، ولا يحميهم أحد. وهم يعانون هذه

الظروف مجتمعة، وفي وقت واحد.

لذلك، من الضروري لمعرفة ما يجري توّفر رؤيا ذات تخصصات مختلفة، لتتمكن من ربط »التخصصات« التي تُفصل عن بعضها في المؤسسات. وكل رؤيا كهذه ستكون سياسية (بالمعنى الأصلي للكلمة). فالشرط المسبق للتفكير سياسيا على مستوى العالم يستدعي النظر إلى وحدة المعاناة غير الضرورية التي تحدث في العالم. هذه هي نقطة البداية.

أكتب في العتمة، لكنني لا أرى الطغيان، فقط. فلو كان الأمر كذلك لما امتلكت الشجاعة للاستمرار. أرى أناسا في نومهم، يتملكهم النشاط، أراهم وقد نهضوا لشرب الماء، يتهامسون حول مشاريعهم، أو مخاوفهم، يمارسون الحب، يصلون، يطبخون شيئا ما بينما بقية الأسرة تغط في النوم. في بغداد، وشيكاغو (نعم، أرى أيضا الأكراد غير المرئيين دائما، الذين مات 4000 منهم بالغازات السامة على يد صدّام حسين- وبإذعان من جانب الولايات المتحدة) أرى صانعي الحلوى في طهران، أرى الرعاة، وقد بدوا مثل قطّاع الطرق، ينامون إلى جانب أغنامهم في سردينيا. أرى رجلا في حي فريدريك في برلين يجلس مرتديا بيجامته، في يده زجاجة بيره، يقرأ هايدغر، وتبدو يداه كيدي البروليتاري، أرى قاربا صغيرا للمهاجرين غير الشرعيين قبالة سواحل أسبانيا، قرب إليكانتي، أرى أما في مالي، اسمها آيا، ومعناها وُلدت يوم الجمعة، تهز وليدها لينام، أرى حطام كابول، حيث يعود رجل إلى البيت، وأعرف رغم الألم، أن براعة الناجين في العيش لم تنقص، براعة تكتسح وتجمع الطاقة، وفي الفطنة اللانهائية لهذه البراعة ثمة قيمة روحية، ثمة ما يشبه الروح القدس. أنا مقتنع بهذا في العتمة، رغم أنني لا أعرف السبب.

الخطوة التالية هي رفض خطاب الطغيان. فتعبيراته مجرد نفايات. في الخطابات المكررة اللامتناهية، في التصريحات، والمؤتمرات الصحافية، والتهديدات، التعبيرات المتواترة هي: الديمقراطية، العدالة، حقوق الإنسان، والإرهاب. وكل كلمة في هذا السياق تعني عكس ما كانت تعنيه في الأصل. كل كلمة أصبحت موضوعا للمتاجرة، أصبحت كلمة السر لدى عصابة، بعدما سرقت من بني الإنسان.

الديمقراطية اقتراح (نادرا ما جرى تطبيقه) حول كيفية اتخاذ القرارات: ولا علاقة لها بالحملات الانتخابية. إنها تعني أن القرارات السياسية ستتخذ في ضوء، وبعد التشاور مع المحكومين. وهذا يعتمد بالقدر نفسه على مدى اطلاع المحكومين على الموضوعات المعنية، كما يعتمد على قدرة متخذي القرارات، واستعدادهم، للإصغاء، ووضع ما سمعوه في الحسبان. ولا يجب خلط الديمقراطية »بحرية« الاختيار بين ثنائية [حزبية] أو بنشر استطلاعات الرأي، أو حشد الناس في الإحصاءات. فهذه الأشياء هي المظهر الشكلي للديمقراطية.

تتخذ القرارات في الوقت الحاضر، القرارات التي تسبب الألم غير الضروري، بصورة متزايدة، في كوكب الأرض، من جانب واحد، ودون استشارة، أو مشاركة أحد.

كم من المواطنين الأميركيين، على سبيل المثال، سيقول نعم، لا لبس فيها، لانسحاب بوش من معاهدة كيوتو حول تزايد المعدلات الحرارية للأرض، التي تسببت في فيضانات كارثية في مناطق مختلفة من العالم، وتنذر بالأسوأ خلال الخمسة وعشرين عاما القادمة. كم منهم سيؤيد هذا الأمر؟ إنني أعتقد، ورغم وجود »مدراء دعاية الموافقة« أن أقلية من الأميركيين ستؤيد هذا الانسحاب.

لقد ألّف دفوراك، منذ ما يزيد على قرن بقليل، سميفونيته عن العالم الجديد. كتبها في وقت كان يدير فيه معهدا للموسيقى في نيويورك، وألهمته كتابتها بعد ثمانية عشر شهرا -وما زال في نيويورك- لتأليف

كونشيرتو الكمنجات المهيب.

في السيمفونية تصبح التلال المتموّجة، والآفاق، في موطنه الأصلي بوهيميا، بشائر العالم الجديد. بشائر ليست مفخّمة بصورة مصطنعة، بل مدوية ومتصلة، لأنها رغبات فاقدي السلطة، أولئك الذين يدعون، خطأ، بالبسطاء، والذين توّجه دستور الولايات المتحدة الأميركية في العام 1787 إلى أمثالهم.

ولا أعرف عملا فنيا آخر (كان دفوراك ابن فلاّح، وقد حلم أبوه أن يصبح ابنه تاجر لحوم) يعبر بهذا القدر من المباشرة، ولكن بعناد، عن المعتقدات التي ألهمت جيلا بعد جيل من المهاجرين، الذين أصبحوا مواطنين أميركيين.

كانت قوّة تلك المعتقدات لدى دفوراك لا تنفصل عن نوع من الرّقة، وعن احترام للحياة يمكن العثور عليه عن قرب في أوساط المحكومين (كشيء يميزهم عن الحكّام) وبهذه الروحية استقبلت السيمفونية من جانب الجمهور عند عرضها للمرّة الأولى في قاعة كارينجي (في 16 ديسمبر 1893).

وقد سُئل دفوراك عن رأيه في مستقبل الموسيقى الأميركية، فأوصى مؤلفي الموسيقى في أميركا بالاستماع إلى موسيقى الهنود والسود. السيمفونية القادمة من العالم الجديد عبّرت عن أمل بلا حدود، يرّحب بالآخرين، وهذه هي المفارقة لأنه يقوم على فكرة البيت. مفارقة اليوتوبيا.

اليوم، قوّة البلد نفسها، التي ألهمت هذه الآمال، قد سقطت في أيدي زمرة من المتعصبين (يريدون تقليص كل شيء ما عدا قوّة رأس المال) الجهلة (لا يعترفون إلا بواقع ما يمتلكونه من قوّة النيران) المنافقين (ازدواجية في المعايير، معيار لنا وآخر لهم) والمتآمرين الذين في حوزتهم طائرات ب 52. كيف حدث هذا الأمر؟ كيف تمكن بوش، وموردوك، وتشيني، وكريستول، ورامسفيلد.. والبقية، وآرتورو أوي من الوصول إلى حيث هم الآن؟ السؤال متكلّف لأننا لا نملك إجابة واحدة بعينها، وبلا قيمة، لأن أحدا لا يملك حتى الآن إجابة يمكن أن تبعج قوتهم. لكن طرحه بهذه الطريقة، وفي العتمة، يبين جسامة ما حدث. نحن نكتب عن الألم في العالم.

الدينامية السياسية للطغيان الجديد - رغم حاجته إلى تكنولوجيا متطوّرة تساعده على الحركة - ذات بساطة فاقعة. اغتصاب كلمات الديمقراطية والحرية.. الخ لفرض طريقة جني الأرباح - بصرف النظر عن الكوارث - وإشاعة الفوضى الاقتصادية في كل مكان. ضمان أن تتجه جميع الحدود وجهة واحدة: أي مفتوحة أمام الطغيان، ومغلقة في وجه الآخرين، ثم العمل على تصفية كل مقاومة ممكنة من خلال وصمها بالإرهاب.

لا، لم أنس زوجين قفزا من أحد برجي مركز التجارة العالمي لكي لا يفصلهما الموت حرقا عن بعضهما.

ثمة ما يشبه اللعبة، ويكلّف إنتاجه 4 دولارات، وهو، أيضا، إرهابي بلا جدال. اسمه اللغم المضاد للأفراد. وما أن تصبح هذه الألغام قيد الاستخدام حتى تستحيل معرفة من ستشوّه، أو تقتل، أو متى ستفعل ذلك. وفي هذه اللحظة هناك 100 مليون منها راقدة، أو مختفية تحت الأرض. ومعظم الضحايا الذين أصابتهم، والذين ستصيبهم، من المدنيين.

المقصود من الألغام المضادة للأفراد أن تشوّه أكثر مما تقتل، إنها تستهدف خلق المعوقين وهي مصممة من شظايا أُريد لها أن تطيل مدة العلاج الطبي، وتزيد من صعوبته، وقد اضطر معظم الضحايا إلى إجراء ثماني، أو تسع عمليات جراحية. ومن الآن، سيقتل، أو يشوّه ألفان من المدنيين في مكان ما من العالم، شهريا، بفضل هذه الألغام.

وصف اللغم ب «مضاد للأفراد» أمر قاتل من ناحية لغوية. فالأفراد غير معروفين، بلا أسماء، أو جنس، أو أعمار. الأفراد عكس الناس. التعبير يتجاهل الدم، الأطراف، الألم، عمليات القطع، الحميمية والحب. إنه يحيل الأمر إلى شيء مجرد تماما. وهكذا، عندما تلتصق كلمتاه بشحنة ناسفة يتحوّل إلى إرهابي.

يعتمد الطغيان الجديد، وإلى حد كبير ـ على غرار أشكال حديثة أخرى ـ على إساءة استخدام اللغة. وعلينا أن نعمل معا لاستعادة كلماتنا المختطفة، ورفض فظاعة الكلمات المهذبة التي يستخدمها الطغيان، وإلا فلن يبقى لدينا سوى كلمة العار.

هذه ليست بالمهمة البسيطة، لأن معظم الخطاب الرسمي للطغيان يتكوّن من صور، وإحالات، ومراوغة، ويفيض بالتلميحات. قليلة هي الأشياء التي تقال بطريقة صريحة ومباشرة. وفي الوقت الحاضر يدرك العسكريون والاقتصاديون من صنّاع الإستراتيجية أن للإعلام دوره الحاسم، ليس في إلحاق الهزيمة بالعدو الراهن، بل في الحيلولة دون التمرّد والاحتجاج، والفرار من الخدمة. وفي كل عملية استغلال من جانب الطغيان للإعلام ما يشير إلى مخاوفه الخاصة. الطغيان الحالي يخاف وقوع العالم في قبضة اليأس، وهذا الخوف عميق إلى حد أن صفة اليأس لا تستخدم أبدا إلا إذا كانت تعني الخطر.

إذا لم يتوّفر المال تصبح كل حاجة إنسانية مصدرا للألم.

يتظاهر الذين سرقوا السلطة، وليسوا جميعهم في سدة الحكم ـ لكي يضمنوا استمرارية السلطة إلى ما هو أبعد من الانتخابات الرئاسية ـ بأنهم ينقذون العالم ليتمكن ساكنوه من أن يصبحوا زبائن لهم. عالم الاستهلاك مقدس. وما لا يضيفونه إلى هذه القداسة أن أهمية المستهلكين تصدر عن حقيقة توليدهم للفائدة، وهي الشيء الوحيد المهم في الواقع. خفة اليد هذه تقودنا إلى صلب الموضوع.

يخفي زعم تخليص العالم افتراض المتآمرين بأن جزءا كبيرا من العالم ـ بما في ذلك معظم القارة الأفريقية، ونسبة كبيرة في أميركا الجنوبية ـ غير قابلة للخلاص. وكل ركن في الواقع لا يحتل مركز اهتمامهم غير قابل للخلاص. كما أن خلاصة كهذه تصدر بالضرورة عن الفكرة الجامدة القائلة بأن الخلاص الوحيد هو المال، وبأن المستقبل الكوني الوحيد هو الواقع ضمن أولوياتهم. أولويات بأسماء زائفة لا تعني في الواقع شيئا أكثر من الفوائد التي يجنونها.

أما أولئك الذين تساورهم تصوّرات أخرى للعالم، علاوة على الذين لا يستطيعون الشراء، والذين يعيشون بالكاد من يوم إلى يوم (حوالي 800 مليون) فهم بقايا متخلفة من زمن آخر، أو إذا قاوموا سلميا، أو بالسلاح، فهم إرهابيون. يخشاهم العالم لأنهم نذر الموت، ورسل المرض، أو العصيان.

وعندما يتم تحجيمهم (التحجيم كلمة أساسية من كلماتهم) يفترض الطغيان بسذاجة أن العالم سيتوّحد. لذا يحتاج إلى وهم فنتازيا النهاية السعيدة. فنتازيا لن تكون في الواقع سوى خراب العالم.

كل شكل من أشكال التعرّض لهذا الطغيان مفهومة. وكل حوار معه مستحيل. وبالنسبة لنا، لكي نعيش ونموت بطريقة لائقة، علينا تسمية الأشياء بطريقة لائقة. فلنستعد كلماتنا.

هذا الكلام مكتوب في العتمة. في الحرب لا يقف الظلام إلى جانب أحد، أما في الحب فإن الظلام يعني أننا معا.

# 2

# الأشياء التي لم تقل

## عشر رسائل خاطفة عن الصبر في مواجهة الجدران

-1

الريح نهضت في الليل، وأخذت مشاريعنا إلى البعيد

مثل صيني

-2

لا توجد مساكن للفقراء. لديهم بيوت لأنهم يتذكرون أمهات، أو جدات، أو عمّة ربتهم. المسكن قلعة، وليس حكاية، لأنه يحول دون اقتراب الخطر. المسكن يحتاج إلى جدران. يكاد كل واحد من الفقراء يحلم بمسكن صغير، كأنه يحلم بقسط من الراحة. ومهما تعاظم الازدحام، يعيش الفقراء في العراء، حيث لا يرتجلون مساكن، بل أماكن تخصهم. وهذه الأماكن أبطال في الحكاية، كما سكّانها. للأماكن حيواتها الخاصة التي تعيشها، ولا تنتظر كالمساكن حيوات الآخرين. يعيش الفقراء مع الريح، والرطوبة، والغبار المتطاير، والصمت، والضجيج الذي لا يطاق (أحيانا مع الاثنين: أجل، هذا ممكن) مع النمل، وحيوانات كبيرة، مع روائح تصعد من الأرض، مع الجرذان، والدخان، والمطر، مع الاهتزازات القادمة من مكان آخر، مع الشائعات، مع حلول الظلام، ومع بعضهم البعض. ولا توجد بين السكّان، وهذه الأشياء، علامات فاصلة واضحة للعيان. فهي مترابطة بشكل يدعو إلى الحيرة، وهي ما يصنع حياة المكان.

«الشفق يأخذ مكانه، السماء مكسوّة بضباب رمادي اللون، وقد شرعت في إغلاق نفسها بالظلام، والريح التي أنفقت النهار تخشخش فوق الأجمات العارية، والأشياء الصغيرة الميتة استعدادا للشتاء، ترقد ساكنة في أماكن واطئة على الأرض».

لا يمكن قياس حجم الفقراء بصورة جماعية، فهم ليسوا الأغلبية في كوكب الأرض وحسب، بل هم في كل مكان، وتدل عليهم أصغر الأشياء. لهذا السبب فإن النشاط الأساس للأغنياء في الوقت الحاضر هو بناء الجدران. جدران من الخرسانة المسلحة، أجهزة مراقبة الكترونية، زخات من الصواريخ، حقول ألغام، نقاط تفتيش على الحدود، وشاشات عرض إعلامية غبية.

-3

حيوات الفقراء في أغلبها بلاء، تتخللها لحظات من الإشراق. لكل حياة منها نزعتها الخاصة للإشراق، ولا مكان للشبه بين اثنتين (الامتثال عادة يحرص على تربيتها الأغنياء) اللحظات المشرقة تأتي عن طريق الحنان والحب - عزاء أن يجد الإنسان من يقبله، ويحتاجه، ويضمه، بفضل ما هو فجأة عليه. لحظات أخرى

يضيئها الحدس، بأن بني الإنسان، رغم كل شيء، يخدمون هدفا ما.

»نزار يقول هذا الشيء أو ذاك، يقول شيئا ما أكثر أهمية من أي شيء آخر« . آيديم خفضت الفتيلة في المصباح لتقتصد في استهلاك الكيروسين. فقد فهمت طالما أن هذا الشيء أو ذاك في الحياة أكثر أهمية من أي شيء آخر، من الضروري أن تعتني بكل شيء جيد توّفر لديها.

»لا أعرف ما هو الشيء الذي يهم آيديم، فعلا« يقول شاغاتيف »لم أفكر في هذا الأمر، لم يكن لديّ وقت لذلك. ولكن إذا كنّا قد وُلدنا فلا شك أن شيئا فينا يستحق الاهتمام بالفعل«.

آيديم تقول موافقة: «القليل الذي يهم.. والكثير لا يهم».

«آيديم أعدت وجبة العشاء، أخرجت رغيفا مسطحا من كيس، مسحته بدهن الغنم، وقسمته نصفين، أعطت شاغاتيف النصف الأكبر، وأخذت النصف الصغير لنفسها، مضغا طعامهما في صمت على ضوء المصباح الخافت. وفي أوست ـ يورت، والصحراء كانت الدنيا ساكنة، لا توحي بالثقة، ومظلمة»[1]

**4-**

يدخل اليأس من وقت لآخر إلى حيوات تعاني من البلاء. اليأس عاطفة تعقب الإحساس بالخيانة. ينهار الحلم تلو الآخر (حلم لم يصل بعد إلى مرتبة الوعد) واليأس يملأ الفراغ في الروح التي احتلها الحلم من قبل. ولا علاقة بين اليأس والعدمية.

العدمية في صيغتها المعاصرة تعني رفض الاعتراف بأي أولويات ما عدا الفائدة التي تعتبر أقصى غاية من غايات النشاط الاجتماعي، وهذا يعني بالضبط أن لكل شيء ثمنه. العدمية تسليم بأن الثمن هو كل شيء. وهي أحدث شكل من أشكال الجبن الإنساني. ولكن هذا ليس ما يعاني منه الفقراء في أغلب الأحيان.

«بدأ يشفق على جسده، وعظامه، لقد جمعتها أمه من أجله ذات يوم من فقر لحمها ـ ليس بدافع الحب، أو الشهوة، أو المتعة، بل بدافع أكثر حاجات الحياة اليومية ضرورية. وقد شعر بأنه ينتمي إلى آخرين، كأنه آخر ممتلكات الذين لا يملكون شيئا، وها هو يوشك على النفاد بلا هدف، ثم تملكته أعظم وأقوى موجة غضب في حياته»[2].

[كلمة على سبيل التوضيح بالنسبة لهذه المقتطفات، فهي مأخوذة من قصص الكاتب الروسي الكبير أندريه بلاتونوف (1899ـ1951) كتب عن الفقر الذي وقع أثناء الحرب الأهلية، ولاحقا خلال التعاونيات القسرية التي فرضتها الزراعة السوفياتية في أوائل الثلاثينيات. وما يميّز هذا الفقر عن أنواع أخرى قديمة من الفقر، حقيقة أن الخراب الناجم عنه انطوى على آمال خائبة. آمال وقعت متعبة على الأرض، ثم نهضت على قدميها، تأرجحت، ومشت وسط شظايا وعود مغدورة، وكلمات مهشمة. وقد استخدم بلاتونوف كثيرا تعبير **dushevny bednyak**، ومعناه حرفيا أرواح فقيرة، إشارة إلى الذين أُخذ كل شيء منهم إلى حد أن الفراغ في داخلهم كان كبيرا، ولم يبق في ذلك الفراغ الكبير سوى أرواحهم، أي قدرتهم على الإحساس والمعاناة. إن قصصه لا تضيف إلى البلاء الذي عاشه الناس، بل تحفظ شيئا منه: «من بشاعتنا سينمو قلب العالم» كما كتب في أوائل العشرينات [من القرن العشرين]

يعاني العالم في الوقت الحاضر شكلا آخر من الفقر. ولا ضرورة للاستشهاد بالأرقام، فهي معروفة، وتكرارها يخلق جدارا جديدا من الإحصاءات. يعيش ما يزيد على نصف سكّان العالم على أقل من دولارين في اليوم. والثقافات المحلية بعلاجاتها الجزئية، المادية والروحية، لبعض مصاعب الحياة، تتعرض بطريقة

منهجية للتدمير، أو الهجوم. أما التكنولوجيات الحديثة، ووسائل الاتصال، واقتصاد السوق الحرّة، والوفرة الإنتاجية، والديمقراطية البرلمانية فقد أخفقت حتى الآن، وبقدر ما يتعلّق الأمر بالفقراء، في الحفاظ على وعودها، ولم تفعل سوى عرض سلع استهلاكية رخيصة، يستطيع الفقراء شراءها إذا سرقوا.

وقد فهم بلاتونوف معنى حياة الفقر الحديثة أكثر من أي كاتب قصص آخر.

5-

سر رواية الحكايات بين الفقراء قناعة بأن الحكايات تروى لتسمع في مكان آخر، حيث يعرف شخص ما، أو جماعة من الناس، أفضل من راوي الحكايات، ومن أبطالها أنفسهم، معنى الحياة. لا يستطيع الأقوياء رواية الحكايات، لأن التباهي نقيض الحكايات، وكل حكاية مهما كانت معتدلة عليها أن تكون غير هيّابة، بينما يعيش الأقوياء بعصبية في الوقت الحاضر.

الحكاية تحيل الحياة إلى بديل ما، وإلى قاض أخير يوجد في مكان بعيد. ربما القاضي موجود في المستقبل، أو في الماضي الذي ما زال قادرا على المجاملة، أو ربما في مكان ما على التل، حيث تغيّرت حظوظ النهار (على الفقراء أن يكرروا الإشارة إلى الحظ السيئ والجيد) وأصبح عاثرو الحظ محظوظين.

زمن الحكاية (الزمن في داخل الحكاية) غير مستقيم، إذ يجتمع الأحياء والموتى فيه كمستمعين، وبقدر ما يزداد الإحساس بتزايد عدد المستمعين بقدر ما تزداد الحكاية حميمية في نظر كل واحد منهم. الحكايات طريقة معيّنة لمشاركة الآخرين في الاعتقاد بأن العدالة على وشك القدوم، وفي سبيل اعتقاد كهذا سيقاتل الأطفال، والنساء، والرجال بضراوة مذهلة في لحظة بعينها. لهذا السبب يخشى الطغيان سرد الحكايات، كما أن الحكايات تشير بطريقة معيّنة إلى نهاية الطغاة.

«في كل مكان يذهب إليه، كان يقول بأنه سيسرد حكاية، وكان الناس يستضيفونه للمبيت عندهم: حكاية أقوى من القيصر. ولكن كان ثمة هذا الشيء: إذا شرع في سرد الحكايات قبل العشاء، فلن يشعر أحد بالجوع، وبالتالي لن يجد شيئا للأكل. لذلك، كان الجندي القديم يطلب صحن حساء أولا»3.

6-

أسوأ أنواع القسوة في الحياة هي مظالمها القاتلة. تكاد الوعود كلها تذهب أدراج الرياح. لا يعتبر تسليم الفقراء بالحظ العاثر سلبية، أو تسليما بالقدر، بل موافقة ينظرون من خلالها إلى ما وراء الحظ العاثر، ويكتشفون شيئا لا يسمى. ليس بالوعد، لأن الوعود كلها (تقريباً) ذهبت أدراج الرياح، بل ما يشبه القوس، أو الجملة الاعتراضية، في ما يبدو تدفقا بلا رحمة للتاريخ. والمحصلة الإجمالية لهذه الجمل الاعتراضية هي الأبدية.

يمكن التعبير عن هذا الأمر بطريقة مغايرة: لا وجود للسعادة على هذه الأرض دون رغبة قوية في العدل. السعادة ليست شيئا نلاحقه، بل هي شيء، نلقاه، نصادفه، ومع ذلك فإن لمعظم اللقاءات تتمة، وهذا وعدها. لقاء السعادة بلا تتمة، كل ما فيه متوفر في الحال. السعادة هي ما يخترق الأسى.

«فكّرنا أن كل شيء ضاع في العالم، واختفى منذ زمن بعيد، وإذا كنّا الباقين دون الآخرين، فما فائدة العيش؟

«ذهبنا لنتحقق، قال ألاه: »هل ثمة أناس غيرنا في أي مكان؟ أردنا أن نعرف»

فهمهم شاغاتيف، وسأل ما إذا كان معنى هذا الكلام أنهم أصبحوا مقتنعين بالحياة، ولن يموتوا بعد الآن

«لا فائدة في الموت« قال شيركزوف. »أن تموت مرّة -ربما تفكّر الآن أن هذا ضروري ومفيد، لكن الموت مرّة لا يساعدك على فهم سعادتك الخاصة، ولا أحد يملك فرصة الموت مرتين. لذا الموت لا يؤدي إلى نتيجة تذكر»[4].

-7

«بينما يشرب الأغنياء الشاي، ويأكلون لحم الضأن، كان الفقراء ينتظرون الدف، ونمو المزروعات»[5].

الفرق بين الفصول كالفرق، أيضا، بين الليل والنهار، والصحو والمطر، الفرق أساسي. تدفق الزمن مضطرب، الاضطراب يجعل أزمنة الحياة أقصر بالمعنى الواقعي والذاتي. الأمد موجز. لا شيء يدوم. هذه صلاة بقدر ما هي عويل.

«(الأم) كانت محزونة لأنها ماتت وجعلت الأبناء يتفجعون عليها، لو كان الأمر في يدها لعاشت إلى الأبد، حتى لا يعاني أحد بسببها، أو يهدر بسببها قلبا وجسدا ولدتهما.. ولكن الأم لم تتمكن من الصمود في الحياة لفترة طويلة»6.

الموت يأتي عندما لا يبقى في الحياة رمق يمكن الدفاع عنه.

-8

«.. كانت كأنها الوحيدة في العالم، متحررة من السعادة والأسى، وأرادت أن ترقص قليلا، في الحال، وأن تسمع الموسيقى، وأن تمسك أيدي الناس الآخرين..»[7]

لقد تعوّدوا على العيش ملتصقين قرب بعضهم، والقرب يخلق فضاءه الخاص، المكان ليس فراغا بقدر ما هو تبادل، عندما يعيش الناس فوق بعضهم، كل ما يفعله شخص يجد مضاعفاته لدى الآخرين، مضاعفات مادية مباشرة. كل طفل يتعلّم هذا الأمر.

ثمة حيّز لا نهائي من التفاوض، ربما الرقيق أو القاسي، التصالحي أو المسيطر، العفوي أو المحسوب، لكن هذا التفاوض اعتراف بأن التبادل ليس مسألة مجرّدة، بل حالة تأقلم بالمعنى المادي. تعبّر لغة العلامات المتقنة التي يستخدمونها عبر الإيماءات والأيدي عن هذه المشاركة المادية. خارج الجدران التعاون طبيعي، كما هو العراك، النذالة شائعة، الخداع الذي يعتمد على الابتعاد مسافة معيّنة نادر الوقوع. لكلمة الخصوصية معناها المختلف على جانبي الجدران. توحي على أحد الجوانب بالملكية، وعلى الجانب الآخر تعني الاعتراف بالحاجة المؤقتة لشخص ما لكي يخلو إلى نفسه لبرهة من الوقت. كل مكان داخل الجدران قابل للاستئجار، لكل متر مربع قيمته، وكل مكان خارج الجدران مهدد بالتحوّل إلى أنقاض، لكل زاوية في مأوى قيمتها.

فضاء الخيارات محدود، أيضا. فهم يختارون بقدر ما يختار الأغنياء، وربما أكثر، لأن كل واحد من الخيارات أكثر صرامة من الآخر، لا وجود لأطياف كثيرة تمنحهم حريّة الاختيار. فالخيار ضيق، بين هذا أو ذاك. وغالبا ما يتم الاختيار بطريقة عنيفة، لأنه يستلزم رفض ما لم يقع عليه الاختيار. كل خيار قريب جدا من التضحية. ومحصلة الخيارات قدر الواحد منهم.

9-

لا تطور (تكتب الكلمة بأل التعريف على الجانب الآخر من الجدران كدليل على الثقة) ولا ضمان. لا مستقبل ينفتح على احتمالات، ولا ضمان لمستقبل. لا أحد ينتظر المستقبل. ومع ذلك، ثمة استمرارية، جيل يتصل بجيل. بالتالي يوجد احترام للعمر، لأن الكبار في السن دليل على الاستمرارية -أو حتى البرهان على أن المستقبل قد عاش ذات يوم في زمن بعيد مضى. الأطفال هم المستقبل. المستقبل هو الكفاح المستمر لضمان أن يحصلوا على ما يكفي من الطعام، وأحيانا فرصة أن يتعلموا ما لم يتمكن الآباء من تعلمه.

«عندما فرغوا من الحديث، طوقوا بعضهم بأذرعتهم، أرادوا أن يصبحوا سعداء على الفور، الآن، قبل أن يأتي المستقبل، وعملهم المثابر، بنتائج السعادة الشخصية والعامة. فالقلب لا يصبر على التأخير، يسأم كأنه لا يؤمن بشيء»[8].

هنا، هبة المستقبل الفريدة هي الرغبة. المستقبل يستحث الرغبة تجاه نفسها. الشباب أكثر شبابا بشكل صارخ أكثر مما على الجانب الآخر للجدران. تبدو الهبة باعتبارها هبة من الطبيعة بكل نفاد صبرها، وثقتها الزائدة. تحظى قوانين الديانة والمجتمع بالقبول. في الواقع بين الفوضى البادية على السطح أكثر مما هي حقيقية، تصبح هذه القوانين حقيقية. ومع ذلك، الرغبة الصامتة في الإنجاب جامحة، ولا يكبحها شيء آخر. إنها الرغبة نفسها التي ستزوّد الأطفال بالطعام، ثم تسعى عاجلا أم آجلا (الأفضل عاجلا) إلى ممارسة الجنس مرّة أخرى. هذه هي هبة المستقبل.

10-

لدى الأعداد الكبيرة من البشر إجابات على أسئلة لم تطرح بعد، ولديهم القدرة أن يعمرّوا أطول من الجدران. الأسئلة لم تُطرح بعد لأنها تحتاج إلى كلمات، ومفاهيم، حقيقية، وهذه المستخدمة اليوم لتسمية الأحداث استحالت بلا معنى. الديمقراطية، الحرية، الإنتاجية..الخ

قريبا، ستطرح الأسئلة، مع ظهور مفاهيم جديدة، لأن التاريخ ينطوي بالتحديد على سياقات كهذه لطرح الأسئلة. قريبا؟ في غضون جيل.

في غضون ذلك تكثر الإجابات بفضل البراعة المضاعفة للحشود في التحرر، في رفض الحدود، في البحث عن شقوق في الجدران، في ولعهم بالأطفال، في استعدادهم إذا اقتضت الضرورة أن يكونوا شهداء، في إيمانهم بالاستمرارية، في اعترافهم المتكرر بأن هبات الحياة صغيرة، ولا تقدر بثمن.

فلتلمس الليلة بإصبعك (أو إصبعها) منابت الشعر قبل النوم.

1 Andrei Platonov soul Translated by Robert and Elizabith Chandler and Olga Meerson, Harvil 2003
2 Soul op cit.
3 The Portable Platonov. Translated by Robert and Elizabeth Chandler, Glas Publishers, University of Birmingham
4 Soul. OP cit.
5 Soul. OP cit.
6 Platonov, The Fierce and Beautiful World, Translated by Joseph Barnes, New York Review of Books 2000
7 , The Fierce and Beautiful World Op cit.
8 , The Fierce and Beautiful World Op cit.

3

## عشر رسائل قصيرة عن المكان

1-

يسأل شخص ما: أما زلت ماركسيا؟ لم يسبق من قبل أن كان الدمار الناجم عن السعي إلى الربح، من جانب الرأسمالية، واضح المعالم أكثر مما هو اليوم. يدرك الناس كلهم، تقريبا، هذا الأمر. فكيف إذاً يمكن تجاهل ماركس الذي تنبأ ب، وحلل، هذا الدمار؟ قد يكون الجواب أن الناس، الكثير من الناس، فقدوا اتجاهاتهم السياسية. ولا يعرفون، بلا خرائط ترشدهم، إلى أين يتجهون.

2-

يوميا يتبع الناس علامات تشير إلى مكان ما ليس بيتهم لكنه وجهة مختارة. علامات الطريق، المطار، علامات النزول، علامات المحطات. يرتحل البعض بدافع المتعة، والبعض من أجل الأعمال، والكثيرون بدافع الخسارة أو اليأس، ليكتشفوا بعد الوصول أنهم ليسوا في المكان الذي دلت عليه إشارات طريق سلكوها. وهم حيث يجدون أنفسهم في خطي الطول والعرض الصحيحين، والوقت المحلي، والعملة، ومع ذلك ليس للمكان جاذبية القدر الذي اختاروه.

هم إلى جانب المكان الذي أرادوه. المسافة التي تفصلهم عنه لا يمكن حسابها، ربما تبلغ مساحة الشارع، وربما في المكان الآخر من العالم. لقد فقد المكان ما يجعل منه نقطة الوصول. فقد أرض تجربته.

يحدث، أحيانا، أن يقوم بعض المسافرين برحلة خاصة، ليجدوا المكان الذي رغبوا في الوصول إليه، وغالبا ما تكون أكثر صعوبة مما تصوّروا، رغم أن اكتشافهم لها كان مصدرا لارتياح لا يوصف. ويفشل الكثيرون. لقد قبلوا بالعلامات التي اقتفوا أثرها، ومع ذلك، يبدو كأنهم لا يسافرون، وكأنهم ظلوا دائما حيث هم.

3-

تفاصيل الصورة التي التقطتها أنابيل غوريرو في مأوى الصليب الأحمر للاجئين والمهاجرين في سانغات قرب كاليس، ونفق القناة. وقد أُغلق هذا المأوى مؤخرا بأمر من السلطات البريطانية والفرنسية. كان في المأوى عدة مئات من الأشخاص، يأمل العديد منهم في الوصول إلى بريطانيا. الرجل الذي في الصور ـ ترفض غوريرو الإفصاح عن اسمه ـ من زائير.

شهريا يغادر ملايين من الناس بلادهم. يغادرونها لأن شيئا لا يتوفر فيها، ما عدا الجهود التي يبذلونها ولا تكفي لإطعام أطفالهم. كانت جهودهم تكفي ذات يوم. والآن هذا هو فقر الرأسمالية الجديدة.

بعد أسفار طويلة وشاقة، بعد تجربة الوضاعة التي يمكن أن يتحلى بها البعض، وبعد أن توصلوا إلى الثقة بشجاعتهم العنيدة، التي لا تقارن، بعدها يجد المهاجرون أنفسهم في الانتظار في محطة ترانزيت أجنبية، ثم يتضح أن كل ما تركوه في البلدان التي جاءوا منها كان هم: أيديهم، عيونهم، أقدامهم، أكتافهم،

أجسادهم، ثيابهم، وما يتدثرون به في الليل تحت سقف مفقود.

لكننا نستطيع بفضل صور غريرو أن نفكر كيف أن أصابع رجل هي كل ما تبقى من الكدح في رقعة من الأرض، وأن راحتيه هما بعض ما تبقى من قاع نهر، وأن عينيه هما جلسة عائلية لن يكون فيها. صورة لقارة مهاجرة.

4-

«سأهبط الدرج في محطة تحت الأرض لركوب الخط ب. المحطة مزدحمة هنا. أين أنت؟ فعلا! كيف الجو؟ عند الدخول إلى القطار - سأتصل في وقت لاحق..»

من بين مليارات الاتصالات الهاتفية بالجوّال، التي تجري في مدن العالم، والضواحي، وسواء كانت شخصية أم للعمل، فإن معظمها يبدأ بالكلام عن مكان المتصل، إذ يحتاج الناس إلى معرفة أين هم بدقة، كأن الشكوك تساورهم بأنهم ربما ضاعوا. وبما أنهم محاطون بالكثير من التجريدات، فإن عليهم ابتكار علامات حدودهم العابرة واقتسامها مع الآخرين.

قبل ما يزيد على ثلاثين عاما كتب غي ديبورد بطريقة استشرافية: «.. يحطم تكديس السلع كثيفة الإنتاج في الفضاء المجرّد للسوق، جودة الأماكن واستقلالها الذاتي، تماما كما حطّم العوائق القانونية والإقليمية، وكافة القيود على الشركات في القرون الوسطى، التي حافظت على الإنتاج الحرفي».

إن العبارة المركزية في الفوضى العالمية الراهنة هي إعادة التمركز، أو التخلّص منه. ولا يقتصر هذا الأمر على نقل الإنتاج إلى حيث يكون العمل أرخص، والإجراءات أكثر مرونة، بل ينطوي على الحلم المجنون، البعيد عن الساحل، للقوّة الجديدة المتقدمة باستمرار: حلم زعزعة مكانة وثقة كل الأماكن المستقرة سابقا، حتى يتحوّل العالم إلى سوق جارية واحدة.

المستهلك من حيث الجوهر شخص ما يشعر بالضياع، أو يدفع إلى هذا الإحساس، إلا إذا مارس هو، أو هي، فعل الاستهلاك. بينما تصبح أسماء المنتجات، والعلامات التجارية، أسماء أماكن في لا مكان.

وتستخدم علامات أخرى تعلن عن الحرية، والديمقراطية، العبارات التي سُلبت من حقب تاريخية أقدم، لخلق البلبلة. في الماضي كان التكتيك المستخدم من جانب أناس يدافعون عن بلادهم ضد الغزاة، تغيير علامات الطرق، حيث تُقلب علامة تشير إلى سارغوسا إلى الاتجاه المعاكس في اتجاه بورغوس. وفي الوقت الحاضر، لا يقوم المدافعون، بل الغزاة الأجانب بقلب العلامات لبلبلة السكان المحليين، وتمويه حقيقة من يحكم من، وطبيعة السعادة، وحجم الحزن، وأين يمكن العثور على الأبدية. والغرض من كل عمليات التضليل هذه إقناع الناس أن الخلاص النهائي يتمثل في كونهم زبائن.

ومع ذلك، يتم تحديد الزبائن في مكان التحقق من هويتهم، ومكان الدفع، وليس في المكان الذي يعيشون ويموتون فيه.

5-

مناطق شاسعة كانت ذات يوم أماكن ريفية تتحوّل اليوم أحزمة. تختلف تفاصيل العملية من قارة إلى أخرى - أفريقيا، أو أميركا الوسطى، أو جنوب شرق آسيا. ومع ذلك، يأتي التقطيع الأولي دائما من مكان آخر، ومن مصالح الشركات في ملاحقة شهيتها لتحقيق مزيد من التراكم، الذي يعني السيطرة على الموارد

الطبيعية (السمك في بحيرة فيكتوريا، الخشب في الأمازون، البترول في كل مكان يوجد فيه، اليورانيوم في الغابون. .الخ) بصرف النظر عن حقيقة صاحب الأرض، أو الماء. وسرعان ما يستدعي الاستغلال في وقت لاحق إنشاء المطارات، والقواعد العسكرية، وشبه العسكرية للدفاع عمّا يتم سحبه إلى الخارج، وعن التعاون مع المافيات المحلية. وقد تعقب هذا الأمر الحروب القبلية، والمجاعة، والإبادة الجماعية.

يفقد الناس في أحزمة كهذه كل إحساس بالإقامة، يصبح الأطفال يتامى (حتى عندما لا يكونون كذلك) تستعبد النساء، وييأس الرجال. وما أن يحدث هذا فإن استعادة أدنى إحساس بالحياة العائلية يتطلب أكثر من جيل. وكل سنة تمر على هذا النوع من التراكم تطيل أمد الضياع في الزمان والمكان.

-6

في غضون ذلك ـ تبدأ المقاومة السياسية غالبا في غضون ذلك ـ فإن أهم شيء يمكن إدراكه، وتذكره، أن المستفيدين من الفوضى الراهنة يستمرون، بمساعدة معلقيهم المبثوثين في أجهزة الإعلام، في نشر معلومات مضللة، واتجاهات خاطئة. ولا يجب الجدال مع تصريحاتهم، والتعبيرات المسلوبة التي تعودوا على استخدامها، إذ يجب رفضها في الحال وهجرها. فهي لن توصل أي إنسان إلى أي مكان.

كما تستخدم التكنولوجيا التي طوّرتها الشركات، وجيوشها، للسيطرة على اللامكان بسرعة أكبر، من جانب آخرين كوسيلة للاتصال في كل مكان يكافحون في الوصول إليه.

يعبر الكاتب الكاريبي إدوارد غليسانت عن هذا الأمر بطريقة جيدة جدا: «.. طريقة مكافحة العولمة لا تعني إنكار العالمية بل تصوّر النتيجة المحددة لكل الخصائص المحتملة، والتعوّد على فكرة: طالما كانت هناك خاصية واحدة مفقودة، فإن العالمية لن تكون ما ينبغي أن تكونه بالنسبة لنا».

نحن ننشئ علاماتنا الحدودية الخاصة، نسمي الأماكن، نجد الشعر. نعم في غضون ذلك ينبغي العثور على الشعر.

غاريث إيفانز:

*بينما يخزّن آجر المساء حرارة ورد السفر*
*وبينما براعم الورد حجرة خضراء لاستنشاق الهواء*
*والأزهار كالريح*
*بينما أشجار البتولا تهمس أقاصيص الريح للأشخاص العجولين*
*في الشاحنات*
*بينما أوراق السّياج تخزّن الضوء*
*الذي فكّر النهار بأنه أضاعه*
*بينما باطن معصمها يخفق كصدر دوري في الهواء الدوّار*
*بينما جوقة الأرض تجد عيونها في السماء*
*وتفتح العيون لبعضها في الظلام الوافر*
*تشبث بكل ما هو عزيز*

-7

لا مكانهم يوّلد وعيا غريبا غير مسبوق بالزمن. الزمن الرقمي. يتواصل بلا انقطاع في الليل والنهار، وفي الفصول، والميلاد والموت. حيادي كالمال. ومع ذلك، رغم تواصله إلا أنه أحادي تماما. إنه زمن الحاضر وقد احتُجز بعيدا عن الماضي والمستقبل. وفيه للحاضر، فقط، وزنه، بينما يفتقر الآخران إلى الجاذبية. لم يعد الزمن صفا من الأعمدة، بل عمودا واحدا من الآحاد والأصفار. زمن عمودي، لا شيء يحيط به سوى الغياب.

فلتقرأ صفحات قليلة من إيملي ديكنسون، واذهب لمشاهدة فيلم دوغفيل لفون ترير. حضور الأبدية في شعر ديكنسون حاضر عند كل وقفة، أما الفيلم فيظُهر بلا شفقة ما يحدث عندما يُزال كل اثر للأبدية من الحياة اليومية. ما يحدث أن الكلمات كلها، ولغة الكلمات، تصبح بلا معنى.

في حاضر واحد، في زمن رقمي، لا يمكن العثور على مكان، أو إنشاء مكان.

-8

سنأخذ اتجاهنا من خلال منظومة زمن أخرى. الأبدية في نظر سبينوزا (الذي كان أقرب الفلاسفة إلى قلب ماركس) هي الآن. ليست بالشيء الذي ينتظرنا، بل الشيء الذي نصادفه خلال تلك اللحظات القصيرة، ولكن التي لا يحدها زمن، عندما يستوعب كل شيء كل شيء آخر، ولا يحدث تبادل غير مناسب.

تستشهد ريبكا سونيت، في كتابها المتطلّب «أمل في الظلام» بالشاعر السانديني جياكاندا بيلي، الذي يصف اللحظة التي أسقطوا فيها دكتاتورية سوموزا في نيكاراغوا: «خلال يومين، كأن تعويذة سحرية قديمة أصابتنا، أعادتنا إلى سفر التكوين، إلى الموقع الأصلي الذي خُلق فيه العالم». وحقيقة أن الولايات المتحدة وأتباعها المرتزقة حطموا الساندينيين لا تلغي وجود تلك اللحظة في الماضي، والحاضر، والمستقبل.

-9

على مسافة كيلومتر من حيث أكتب الآن، ترعى أربعة حمير، أنثيان وجحشان. إنها مخلوقات صغيرة بصفة خاصة، عندما ترفع الأنثيان آذانها ذات الحواف السود تصل إلى ذقني، يبلغ الجحشان أربعة أسابيع من العمر، وهما بحجم كلبين كبيرين من فصيلة الترير، والفرق أن حجم رأسيهما يوازي حجم ضلوعهما على الجانبين.

أتسلق السياج، وأجلس في الحقل مسندا ظهري إلى جذع شجرة تفاح. الحمير صنعت طرقها في الحقل، وبعضها يمر تحت أشجار واطئة أحتاج إلى أكبر قدر من الانحناء لأمر من تحتها، وهي تراقبني. لا وجود للعشب في منطقتين من الحقل، بل تربة تميل إلى الاحمرار، وإلى أحد هاتين المنطقتين تأتي الحمير مرّات كثيرة في اليوم لتتقلب على ظهورها. الأنثى أولا، ثم الجحش. وقد أصبح للجحشين الآن خطوط سوداء على كتفيهما.

إنها تقترب مني الآن، تفوح منها رائحة الحمير والزريبة - لا تشبه رائحة الخيل، فهي اقل عبقا - الأنثيان تلامسان أعلى رأسي بفكيهما السفليين، أنفاهما أبيضان، وحول عينيهما ذباب أكثر هياجا من النظرات المتسائلة في العينين.

وعندما تقفان في الظل على طرف الغابة يطير الذباب، ويمكن أن تقفا هناك، بلا حراك تقريبا، لمدة نصف ساعة. في الظل، في منتصف النهار، يبطئ الزمن. وعندما يرضع احد الجحشين (حليب الحمير هو

الأقرب إلى حليب البشر) ترخي الأنثى أذنيها إلى الخلف، مشيرة إلى ذيلها.

أركز انتباهي، وأنا محاط بالحمير الأربعة، تحت الشمس، على قوائمها، ست عشرة قائمة، ضآلتها، رقتها، دقة تكوينها، وثقتها (أقدام الخيل تبدو هستيرية بالمقارنة). أقدامها هي أقدام لعبور الجبال، التي لا يمكن أن يجيد عبورها حصان، أقدام لحمل الأثقال التي لا يمكن تصوّرها إذا حصر الإنسان تفكيره بالركب، والسيقان، العراقيب، والعظام النحيلة، ومفاصل الرسغ، والحوافر. أقدام الحمار.

الحمير تبتعد، محنية الرأس، ترعى، لا يفلت صوت من آذانها، عيون عارية. في التبادل الحاصل بينا، في رفقة منتصف النهار التي نقدمها لبعضنا ثمة طبقة سفلية لما يمكن أن أصفه فقط بالعرفان. أربعة حمير في حقل في شهر حزيران في العام 2005.

-10

أجل ما زلت، ضمن أمور أخرى، ماركسياً.

جون بيرغر
كاتب بريطاني

**سبينوزا ومشكلة التعبير، تأليف: جيل دولوز، ترجمة: أنطون حمصي**
**دار أطلس، دمشق، 2004.**

تقاس عظمة وقوة فلسفة ما بالتصورات والمفاهيم التي تخلقها، أو تجدد معناها، والتي تفترض تقطيعاً جديداً للأشياء، والأفعال، ومختلف قضايا الكون. وقد يستدعي الزمن تلك التصورات والمفاهيم، لتغدو مشحونة بمعنى جماعي يتوافق ومقتضيات العصر المعيش، يكتشفها أو يخلقها أو يعيد خلقها أو أقلمتها ثلة من الفلاسفة أو المفكرين. وهو أمر يتطابق مع ما سعى إليه فلاسفة كثيرون، من أمثال أرسطو، وابن سينا، وابن خلدون، وديكارت، وسبينوزا، وكانط، ونيتشة، وميشال فوكو، وجيل دولوز، وجاك دريدا وسواهم كثيرون.

ومن خلال قراءته لأعمال باروخ سبينوزا (1632 ـ 1677)، يحاول جيل دولوز، في كتابه «سبينوزا ومشكلة التعبير»، العثور على تصور سبينوزا لمشكلة التعبير، وتبيان علاقة هذا التصور مع تصورات كل من ديكارت وليبنتز.

ويرتكز المسعى الدولوزي على ما تمثله السبينوزية من المشكلات الأكثر إلحاحاً في عصرنا الراهن، تلك التي تمس الدور المقارن للإنثولوجيا، أي نظرية الجوهر، والإبستمولوجيا، أي نظرية الفكرة أو المعرفة، والأنثروبولوجيا، أي نظرية الأنماط والأفعال والانفعالات. ويندمج جهده في سياق تحديد العلاقة ما بين الأبعاد الثلاثة، أي التأكيد التأملي أو وحدانية معنى الوجود في نظرية الجوهر، وإنتاج الحق أو تكوّن المعنى في نظرية المعرفة، والتنظيم الانتقائي للانفعالات أو القضاء على الانفعالات الحزينة في نظرية الأنماط.، بحيث تنتظم هذه الأبعاد الثلاثة على مقام تصور منظومي، هو التعبير.

وسنعثر بفضل دولوز على تصور سبينوزا لمشكلة التعبير، بوصفه ردّة فعل مضادة لتصور ديكارت حول ذات المشكلة، حيث يستلزم تصور سبينوزا، وكذلك

تصور ليبنتز، إعادة اكتشاف الطبيعة وقوتها، وإعادة خلق للمنطق والأنطولوجيا، وفق «مادية» جديدة، و«شكلانية» جديدة.

وينطبق مفهوم التعبير عند سبينوزا على الكينونة المتعيّنة، بوصفها الله، بقدر ما يعبّر الله عن نفسه في العالم، كما ينطبق على الأفكار المتعينة، بوصفها حقيقية، بقدر ما تعبّر الأفكار الحقيقية عن الله والعالم، وينطبق كذلك على الأفراد المتعينين كذوات متفرّدة بقدر ما تعبّر هذه الذوات المتفرّدة عن نفسها في الأفكار. ويتمّ ذلك كله بحيث أن التعينات الثلاثة: الوجود، المعرفة، الفعل، تقاس وتنسق ضمن هذا التصور. وتتجلى أنواع التعبير السبينوزي في الوجود والمعرفة والفعل، مجسدة حسب جيل دولوز عصر «السبب الكافي»، حيث تجد فروع السبب الكافي في التعبير جذرها المشترك، والتي تتجسد في: العقل الموجود، والعقل العارف، والعقل الفاعل.

غير أن تصور التعبير، كما أعاد اكتشافه سبينوزا، ليس جديداً، فهو يمتلك، من قبل، تاريخاً فلسفياً طويلاً، ولكنه كما يقول دولوز: «تاريخ مخبوء قليلاً، ملعون قليلاً»، استوجب منه أن يبين بالفعل كيف كانت مسألة التعبير تتأرجح ما بين تجاذبات الفيض والخلق اللاهوتيين، مع أن تصور سبينوزا للتعبير ليس تصوراً ثالثاً ينافس تصوري الفيض والخلق من الخارج، بل يتدخل معهما، ويهدد بتحويلهما لصالحه. إنه مفهوم فلسفي، له مضمون كامن يتدخل في التصورات المتعالية للاهوت فيضي أو خلقي. ويحمل معه الخطر الفلسفي الحقيقي: وحدة الوجود أو الكمون، كمون التعبير، في الذي يُعبّر، وكمون المعبّر عنه في التعبير.

وإن كان كل تصور يمتلك في ذاته -إمكانياً- جهاز مجازات، فإن التعبير المجازي يجد تحققه في المرآة والبذرة، حيث ينعكس التعبير، كعقل موجود، في المرآة كعقل عارف، ويعاد إنتاجه في البذرة كعقل فاعل، لكن المرآة تبدو وكأنها تمتص الكائن الذي ينعكس عليها والكائن الذي ينظر إلى الصورة. كما تبدو البذرة، أو الغصن، وكأنها تمتص الشجرة التي تأتي منها، والشجرة التي تنجم عنها هذه البذرة.

ويتبدى التعبير لدى سبينوزا في ثلاثية، من خلال التمييز ما بين الجوهر والصفات والذات، فالجوهر يعبر عن نفسه في الصفات التي تعبر عن نفسها في الأنماط، والأفكار التعبيرية، أي أن الصفات تعابير، والذات معبّر عنها. ويتفق التعبير مع الجوهر من حيث أن الأخير لامتناه بشكل مطلق، وهو يتفق أيضاً مع الصفات من حيث أنها لا متناهية، كما ويتفق مع الذات من حيث أن كل ذات لامتناهية في صفة، وبالتالي هناك طبيعة اللامتناهي. وقد لزم سبينوزا موارد عنصر تصوري ليعرض قوة اللامتناهي الإيجابي وحاليته.

وإذا كانت فكرة التعبير تقوم بهذا الدور، فذلك بقدر ما تحمل في اللامتناهي بعض التمايزات التي تناسب حدود ثلاثية الجوهر والصفات والذات، وهنا يتساءل دولوز عن ماهية نموذج التميز في اللامتناهي، وما هو نموذج التميز الذي يمكن حمله في المطلق، في طبيعة الله؟ وهي مسألة تشكل متن الكتاب الأول من مؤلف سبينوزا الضخم: «الأخلاق». لكن دولوز يؤكد أن المعبّر عنه لا يمكن أن ينوجد خارج تعبيره، من جهة كونه معبّراً عنه بوصفه ذات ما يعبّر عن نفسه، الأمر الذي يقتضي ضرورة التمييز بين الجوهر الذي يعبر عن نفسه، والصفات التي هي تعبيرات، والذات المعبّر عنها. وإذا صح أن الصفات تعبر عن ذات الجوهر، فكيف لا تعبر عن الوجود الذي ينجم عنها بالضرورة؟

لقد استعاد سبينوزا، في القرن التاسع عشر، تصور التعبير، واعطاه ضوءاً جديداً، ضمن سياق زمنه، وبموجب مشكلات منظومته، معيداً إنتاج تصوره

للتعبير. وأخذ على ديكارت صناعة فلسفة «أسرع» مما ينبغي، و«أسهل» مما ينبغي، ذلك أن ديكارت يمضي في كل المجالات، بدرجة من السرعة، يدع معها السبب الكافي يفلت منه، ليبقى عند النسبي. وتستند أدلة ديكارت البعدية إلى تأمل كميات واقع معطاة، ولا ترتفع إلى مبدأ ديناميكي تتوقف عليه هذه الأدلة، ثم إن ديكارت يكتشف معياري الواضح والمتميز، ولكن الواضح والمتميز، هو أيضاً، تعيّن خارجي المنشأ للفكرة، ولا يعطينا معلومات عن طبيعة الفكرة وإمكانية الشيء كفكرة، ولا عن الفكر بوصفه كذلك.

ويمتلك مفهوم التعبير السبينوزي أهمية مثلثة، من جهة نظر الكائن الكلي، والمعرفة النوعية، والفعل الفردي، حيث يقع التعبير في قلب الفرد، في جسده وروحه، في انفعالاته وأفعاله، في علله ومعلولاته، ولا يعني سبينوزا بـ«النمط» شيئاً آخر خلاف الفرد كمركز تعبيري، وكذلك يعني ليبنتز في «المونادة». ويشكل ذلك كله فلسفة «رمزية» للتعبير لا يكون فيها التعبير مفصولاً عن علامات تنوعاته أكثر مما يكون مفصولاً عن المناطق المظلمة التي يغوص فيها. ومثل هذه الفلسفة الرمزية هي بالضرورة فلسفة تعبيرات ملتبسة، يعطي سبينوزا التعبير فيها تفسيراً حياً مختلفاً كل الاختلاف، لأن الأساسي بالنسبة إليه هو المعنى. وتتجسد علاقة التعبير بصورة أساسية بالواحد والمتكثّر، حيث أن كثرة الصفات مساوية، بشكل صارم، لواحد الجوهر، على أن نفهم من هذه المساواة الصارمة أن الصفات، هي صورياً، ما هو عليه الجوهر. وإذا تأملنا تعدد الأنماط في كل صفة، فإن هذه الأنماط تغلف الصفة، من غير أن يعني هذا التغليف أن الصفة تتخذ شكلاً آخر خلاف الشكل الذي تكوّن به ذات الجوهر. فالأنماط تغلف الصفة وتعبر عنها ضمن هذا الشكل نفسه الذي يغلف ضمنه الذات الإلهة ويعبر عنها.

ما يمكن تسجيله هو أن دولوز يغوص في عالم سبينوزا ليصوغ التعبيرية في الفلسفة، وذلك ضمن اشتغاله الفلسفي الذي تطلب منه إعادة قراءة شاملة للفلسفة، استهدف منها تحويل المفاهيم الأساسية إلى أفاهيم، من جهة تبيان نسبيتها. وما اشتغاله على سبينوزا سوى كشف لهذا المفكر المتوحد، الانعزالي، المكروه، الذي تصور الفلسفة عملاً تحريرياً، وكشفاً جذرياً، لذلك يصعب القول إن الهدف من اشتغاله الفلسفي كان تقويم التعبير، أم انه لجأ إلى هذا التصور لتأسيس فلسفة ما بعد ديكارتية.

وينتمي جيل دولوز إلى مجموعة الفلاسفة الذين عرفوا باسم فلاسفة الاختلاف، الذين وجهوا نقدهم إلى منطق التمركز والهوية والجدل والمطابقة، وطرحوا المختلف ساحة ومنطقاً جديداً، فلم تعد الفلسفة تجد متحققها في الذات أو في منطقها الميتافيزيقي، ولا في تمركزاتها أو في خطابها المتعالي، إنما في عالم المختلف: ساحة الآخر، المهمّش والملغي، أو المنسي والمقصي في أحسن الأحوال. في الخارج ولحظة تمفصله مع الداخل على عالم المقامات والتشييد أو المواجدة، في الاختطاط الواقعي، أو في الأثر الذي يحيل إلى عالم المتغيرات والفوارق والتباين.

وطرح دولوز المختلف بدلاً من الواحد المتوحد في عالم الإحالات والفصل الميتافيزيقي، باعتبار المختلف هو المتغير، أو الصيرورة، حتى أن قانون الوجود صار تكرار المختلف، وبالتالي فإن التكرار ليس في تشابه الواحد، أو في تشابه الكل.

كما وجّه دولوز نقده إلى كليانية الأنظمة والخطابات، وإلى شمولية الميتافيزيقا التي تزيف قوى الحياة وتعزل عالم الأشياء. وراح يبحث عن عالم آخر لا يتعامل مع القيم التي تمخضت عن كل المعياريات السابقة واللاحقة، وعن معيارية مختلفة تكشف عن كل ما يمت

بصلة إلى عالم إرادة القوة والقيمة في الفكر والعمل، وإلى الاحتكام إلى واقع الأشياء وطبيعتها، إلى الحياة، سلوكاً وممارسة. وهو بهذا تصدى للفكر الميتافيزيقي الذي ولّد التحديد الميتافيزيقي للغة بالعقل، وتحديد الدلالة بالمعرفة.

وكان مسعى الفلسفة يتجسد دوماً في مبدأ التماثل، وهو مبدأ قارّ، يقتضي الإحالة والفصل والإرجاع، من خلال مفاهيم «الكينونة»، و«المعنى»، و«الوحدة»، التي تمتلك مركبات وحمولات متقاربة التماثل، فهي حين تتأمل شيئاً حسياً، تقرّ بتعدده، أو تشتته، أو تناثره، لكنها حين تعالجه نظرياً، فإنها ترده إلى وحدة «المقصد» أو «المعنى»، بما هو ثابت التصور. من هنا تختزل الفلسفة التعدد الاجتماعي في إطار شمولي، وهو وحدة الدولة أو الأمة. وفي كل الأحوال تبقي على المماثل، وعلى الشمولي، وبالتالي لا تفكر في المختلف أو المغاير إلا بما يسمح برده إلى المماثل، من خلال مفاهيم: الوعي، والذات، والكوجيتو، والدولة، وغيرها.

لكن المختلف ينفذ إلى المساحات الفارغة رغم الموانع المحكمة، ورغم الأسيجة التي تحاول الإبقاء عليه في المساحة المعرفية التي تفرضها سلطة معرفية أو اجتماعية، وهو يظهر في الكتابة، حيث تناوله «دريدا»، وفي التيه أو الرغبة، وتمحورت أعمال «دولوز» حوله، وفي الجنون الذي كرس له «فوكو» حفرياته المعرفية. وفي كل الأحوال يقيم المختلف عند تخوم الهوية وأطرافها، مهدداً بنية النظام القائم ووحدته، وتفرد فلاسفة الاختلاف، من خلال التفكيك والتيه والحفر، في الكشف عن قيمة الاختلاف في اليومي المعيش، وفي الجزيء والمحلي، حيث الواحد لا يقابله المماثل، بل الآخر. بما يعني تفحص مختلف أشكال الهوية، وصيغ الوحدة، وإبراز المستبعد، والوقوف بجانب الأصوات المنسية أو الملجومة، وخلخلة الخطابات، بغية تغيير وعي الفرد الإنساني، وتخليصه من وحدة الشمولية وكليانية الأنظمة.

كان على «جيل دولوز» البحث عن متحقق الفلسفة خارج الفلسفة التقليدية، بحثاً عن فضاءات منسية، ومساحات لم تصلها الفلسفة بعد، واقتضى ذلك القيام بمراجعة فلسفية لمسار الفكر الفلسفي وأطروحاته، خلال مجمل تاريخه، بدءاً من «أفلاطون»، مروراً بنيتشه، وسبينوزا، وهيوم، وبرغسون.. وصولاً إلى كانط، وهيغل. كما اقتضى تفتيت فلسفة الذات الغربية، وتفكيكها إلى عناصرها الأبسط، بغية إيجاد ممكنات الخروج منها، بعد أن وصلت هذه الفلسفة إلى طريق مسدود.

مسعى دولوز هذا التقى مع تفكيكية دريدا، وحفريات فوكو، في الخروج عن فكر المطابقة الذي أنتج سلاسل ميتافيزيقية، عملت خلال تاريخ الفلسفة على حجب التناقض، كي تظهر الوحدة، وسعت إلى تبرير ما هو قائم من أوضاع على الصعيد السياسي، لدرجة أن الفلسفة غدت عون الأمن الذي تغيبه السلطة، كي يحرس حدود الفلسفة، بل والفكر برمته. لذلك، نهض المشروع الدولوزي على خلخلة أركان الفكرة المعرفية، التي تزعم بأن ثمة تاريخاً وتواتراً زمنياً، إذ ليس ثمة اتصال أو استمرار بين الأنساق المعرفية، كما يحصل في المتون الفلسفية، بل هناك نسق متعدد، دائم التبعثر، يصطدم على الدوام بالموانع والقيود التي تحول دون انبساطه وامتداده.

# سوسيولوجيا الجمهور السياسي والديني
# في الشرق الأوسط المعاصر

**المؤلف: خليل أحمد خليل**

**الناشر: المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005.**

يبحث خليل أحمد خليل، في هذا الكتاب، في سوسيولوجيا الجمهور السياسي والديني في بلدان الشرق الأوسط المعاصر، ويأمل في كشف واقع الجمهور المستلب والمستبعد عن مجال إنتاج سلطته، وبيان الأسباب الاجتماعية والسياسية التي تعطل دور الجمهور في الحداثة والديموقراطية والحرية والسيادة. وعليه يجري تحليلاً لأدوار رجال العلم وأهل الفكر والرأي، بوصفهم قوة معرفية يمكنها أن تقدم للجمهور أفقاً حضارياً، مختلفاً عما يفرض عليه من أطروحات إيديولوجية وشعارات سياسية ـ دينية.

ووفق مقاربة إشكالية يتقدم رجل السياسة، بوصفه مقدساً بالمعنى السياسي، بينما يتقدم رجل الدين، بوصفه مقدساً بالمعنى الديني، وبناء على نمطية هاتين الصورتين لمقدسين مفترضين، يتصرف الجمهور حيال السياسي والديني، وكأن كل واحد فيه من عامة الناس «العاديين» يواجه شيئاً استثنائياً، فينتابه الخوف والرهبة منهما. لكن واقع الأمر يكشف أن عمليات استلاب وتخدير وغسل دماغ تجري للجمهور في بلداننا العربية، تصبّ في مصبّ الخوف من السياسي والديني، فيفقد إمكانية التعرف عليهما في واقعهما الاجتماعي، أي في سياقيهما التاريخي والسياسي، وذلك قصد جعله آلة تدار من طرف أعوان الحاكم ورجل الدين. يضاف إلى ذلك أنه في ظل هيمنة السلطة الشمولية بواسطة القبضة الأمنية تنتشر ثقافة الخوف من السلطان في مختلف أوساط المجتمع، وخصوصاً في الأوساط الشعبية والفقيرة.

ويوصف السياسي بأنه الرجل العام، أو رجل الدولة الموسوم ـ نظرياً ـ بسمة المدبر المسؤول عما يفعل أمام سائليه، أي مواطنيه، لكن في ظل اختلال العلاقة بين الحاكم والمحكوم في بلداننا العربية لصالح الحاكم، فإن المسؤول لا يحاسب على أفعاله، حيث يمنع السائل من حق السؤال والمساءلة، بل ومن أبسط حقوق المواطنة وحقوق الإنسان كما أقرتها الأعراف الدولية. أما رجل الدين، فهو صاحب امتياز خاص، يتجسد في خبرته في الدين أو بوصفه عالما بالمعنى الديني، وتنهض وظيفته على ربط الدنيوي بالأخروي، أي ربط المدنس بالمقدس. وبالتالي، فهو يقدس وظيفياً. وفي مقابل هذين الرجلين ينهض العالِم الحديث كاستثناء، من جهة ممارسته للعلم بعلم، مفترقاً به عن إدعاءات رجال السياسة والدين وإيديولوجياتهم وشعائرهم. وهنا اختلف مع هذا الطرح، حيث الأجدى وضع المثقف الحديث، مكان العالم الحديث، وخاصة المثقف النقدي، أي حين يفترق المثقف الحديث عن السلطة وأزلامها.

في المقابل، فقد توجه المثقفون الحداثيون في بلداننا العربية ـ خصوصاً بعد ستينيات القرن العشرين المنصرم ـ يساراً في تناول مشكلات بلادهم، مع أنهم ينتمون إلى حقل اجتماعي واسع المناحي، يتوزعون فيه بشكل متمايز،

تبعاً لرأسمالهم الثقافي والاقتصادي، ولزمانهم السياسي والتاريخي، وهم كفاعلين اجتماعيين، حسب تعبير «بيير بورديو»، لا يجمعهم هدف واحد، أي ليسوا، ولم يكونوا في يوم من الأيام، جماعة واحدة أو فئة واحدة، إلا في أذهان بعض المفكرين أو على صفحات الورق الذي كتبوه. وقد اختلفت أدوار المثقفين باختلاف تمثيلاتهم في الواقع الاجتماعي والسياسي المختلف بدوره والمتمايز، وبرز من بينهم المثقف النقدي، الذي انحاز إلى القطيعة مع السلطة السياسية الحاكمة. ومن الطبيعي أنه في ظلّ غياب حرية النقد والمساءلة وحرية التفكير والرأي، يختفي الصوت الآخر، وتختفي التعددية لصالح واحدية صوت السلطة الحاكمة، ويفقد المثقف النقدي دوره. ولأسباب عديدة طاول القطع علاقته بالجمهور، الذي كان مباحاً ومتاحاً لرجال السياسة ورجال الدين. ثم بعد انقشاع الوهم الإيديولوجي انحاز المثقف النقدي إلى الخيار الديموقراطي، في تحول مهم، جرى في أوساط النخب الثقافية في معظم البلدان العربية، وبالأخص في مصر وسورية ولبنان، حيث يمكن القول إن المثقفين النقديين، اليوم، ينتمون إلى ذلك التيار الواسع، المنادي بالإصلاح والتغيير.

لكن النخب التي حكمت في البلدان العربية، منذ الاستقلال، وإلى يومنا هذا، ترفض التغيير، ولا تقوم بأي إصلاح لا يضمن استمراريتها في القبض على السلطة. وأسباب رفضها تعود إلى نشأتها وتركيبتها، فهي جاءت أصلاً بحركات انقلابية، وأضفت نموذجاً في الشرعية يختلف عن تجليات شرعية الدولة في نموذجها المحقق في البلدان الأخرى، وبرزت من أوساطها زعامات وشخصيات اعتلت قمة الهرم السلطوي، وادعت القيادة التاريخية، وما كان على عامة الشعب إلا الانضواء تحت عباءة كل قائد من هؤلاء. علاوة على ذلك جرت عمليات قتل للسياسة، حيث تراجع السياسي أمام الأمني، كما جرى اختصار الشعب أو الجمهور إلى حفنة من الجماهير المناضلة والباسلة، فحضر السياسي بمفهومه الحزبي الضيق، الموالي للحزب، سواء أكان الحزب في السلطة أم في الأحزاب الأخرى. وغاب المواطن بمفهومه التعاقدي الحر والواسع، وغدت مقولة «الجماهير الأبيّة» مفتاح الخطاب السلطوي الحزبي و«شخصناته» الكارزمية. ولم تقتصر تلك «الشخصنة» على الأحزاب الحاكمة، بل تعدتها إلى الأحزاب المتحالفة معها والأحزاب المعارضة لها كذلك. وأخذ «المناضلون» من كل حدب وصوب يهتفون للزعيم الأوحد، صاحب الخلاص والمناص، بوصفه مخلّص الأمة وباني مجدها، ولا مجد سواه! فيما جرى النظر إلى بقية فئات الشعب وخصوصاً المثقفين كفئات مارقة عن «الشرعية» يجب مراقبتها ومضايقتها وتوجيهها حسبما تقتضي ضرورات السلطة، وساهمت في ذلك أغلب الأحزاب السياسية الحاكمة بدرجات متفاوتة. وعليه، توجب كبح طموحات وتطلعات المثقف، بل وحتى ملاحقته أمنياً وسجنه وقتله إذا اقتضت الضرورة. كما توجب على الجمهور تقديم المزيد من الولاء والتضرع إلى صاحب السلطة، مالك كل شيء: البلاد والرقاب. وما زالت مثل هذه الممارسات تجد وقعها في أكثر من بلد عربي، رغم أن واقع الحال يشهد على حالات التردي والانهيار على مختلف الأصعدة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وسواها.

من جهة أخرى، يكتشف الجمهور، في الحياة اليومية أو في الممارسة العملية، أن رجل الدين ليس خبيرا بالضرورة في أمور الدين إلا في حالات استثناء نادرة. وهو يشكل جزءاً من أجهزة السلطة وتركيبتها التي تقمعه وتقهره، وعلى استلابه وتعصبه للجهل تقيم استبدادها، الأمر الذي يجعله جمهوراً مشتركاً بين طرفي السلطة: السياسي والديني.

ويقترح خليل أحمد خليل تصنيف الجمهور العام إلى عادي وخاص، حيث يندرج تحت مسمى الجمور

العادي عامة الناس في حراكهم الاجتماعي الخام، كما هو حال جمهور الناخبين المحتملين قبل ممارسة الاقتراع، وكذلك حال جمهور المؤمنين قبل ممارسة التدين، وأيضاً حال جمهور الرياضة قبل الانقسام إلى فريقين أو فرق، الأمر الذي يعني وجود جماعات كامنة، غير متشكلة الوعي والتنظيم .

أما الجمهور الخاص فينحصر في جزئية متفرعة من الجمهور العام العادي، وتتميز بعلاقة اجتماعية في مجال محدد، مثل: علاقة الزبون بالبائع، وعلاقة المريض بالطبيب، وعلاقة المتدين برجل الدين الذي يقلده، علاقة المتعلم بمعلم أو بعالم.. الخ .

وقد تكوّن الجمهور العام، العادي والخاص، في العالم العربي منذ بداية القرن العشرين وصولاً إلى يومنا هذا، وسط ظروف وشروط ذاتية وموضوعية شكلت إطاره الاجتماعي وحددت نسقه المعرفي. لذلك، تستلزم دراسة الجمهور سوسيولوجياً معرفة مرجعيته الاجتماعية ونظامه المعرفي ونسقه السياسي، لأن المطلوب من الباحث السوسيولوجي اكتشاف معنى الجمهور وتعيين وظيفته، من خلال فهم آليات حركات الجمهور في العالم العربي عبر البحث في تركيبته الاجتماعية، وتناول ديناميكية أو سكونيته وفق منهجية تربط بين مستويات الظروف والمعطيات المادية، بوصف الجمهور كتلة تاريخية، عضوية فعالة كما رأى غرامشي، وهو ينتج معنى وجوده من خلال معاناته.

وعلى المستويين، السياسي والديني، يقترن واقع الجمهور بخياله، إذ تُنتج له ايديولوجيات أو ثقافات قمعية وأخلاقية، الهدف منها غسل دماغه سياسياً. وهذا يجعل الجمهور ملتبسا، وربما منفصما في داخله، حيث تتقاذف أنسجته الاجتماعية البدائية مكونات العنف والخيال، مع استبعاد المعرفة النقدية، وكذلك استبعاد العلم الاختباري وتقنياته، مثلما هو الحال في المجتمعات الحديثة المعاصرة.

وهنا تتحول المشكلات الاجتماعية إلى عيوب، ينبغي التستر عليها في الخيال السياسي ـ الديني للجمهور.

ما يمكن استخلاصه بخصوص واقع الجمهور في المجتمعات العربية، أنه بحاجة إلى أنظمة دامجة، تدمج الفرد في فئته أو بنيته الجماعية، وتدمج مجموع القوى الاجتماعية في نظام عام، ففي عصر التنظيم المادي الحديث للجماعات، تشكل الفوضى المصدر الأساسي لجنون القوة الذي يعانيه الجمهور العربي، الذي يظن أن مشاكله قدرية، بعدما غابت عن وعيه أسبابها السياسية. لذلك يلجأ إلى حلول لها في المجال الديني، ليدور في حلقات مفرغة، الأمر الذي ينتج عنه كسر أطره المرجعية المعرفية، إذ إن سجالاته لا تدور في مواقعها الاجتماعية، بل تنحرف إلى مواقع أخرى، حيث تمارس عليه التبعية أو الاستلحاق، والعبودية، ويصبح مستلب الشخصية، ومستلب الموقع أو الدور الاجتماعي.

إن الفرد من هذا الجمهور لا يتحول إلى شخص، وبالتالي إلى شخصية مستقلة، مميزة ومبدعة، إنما يتحول إلى مجرد رقم من أرقام الرعية. وتنهض عليه سلطتا السياسي ورجل الدين وفق توازنات قلقة، تعبر اجتماعياً عن توازن الضعف، ضعف الحاكم وضعف معارضة الجمهور أيضاً.

والسؤال المطروح هنا، كيف يمكن العثور على المواطن السياسي وسط هذا الجمهور؟ فالمقموع بسياسة سلطة دولته لا يمكن أن يكون مواطنا سياسيا، لأنه مواطن وطن آخر، يجده في المنفى، عبر الهجرة، أو يجده في الملكوت، أي العالم الآخر، أو القيامة. وفي كلتا الحالتين، لا يجد الإنسان نفسه في موطنه. وبالرغم من ذلك، يتحدث بعض السياسيين والإعلاميين عن الساحة الوطنية، وعن الشارع العربي، كي يصفوا أحوال الجمهور، في ظل غياب مفهوم الوطن والمواطنة والدولة. مع أن المواطنين لا يمكن أن يخرجوا من وسط جمهور مستلب ومقموع مثل الجمهور

في البلدان العربية.

ولا يجد خليل أحمد خليل أي معنى للهوية الوطنية بين أوساط الجمهور المأخوذ بين فئتين: الفئة الأولى، هي فئة «العملاء» الذين يهيمنون عليه من الداخل، والفئة الثانية، هي فئة أسياد العملاء، ممثلة بالقوى الخارجية التي تسيطر عليه من الخارج. وبالتالي لا وجود لمواطنين وسط هذا الجمهور إلا بالمعنى الرومانسي، أي بمعنى الانتماء إلى التراث كحنين إلى أصل ما. بالمقابل، وعلى صعيد التكتل السياسي، يجد الجمهور نفسه مأخوذاً بين نظامين، الأول، نظام سياسي يجيز الأحزاب، ونظام لا يجيزها، فيسمع الجمهور كلاماً عن الديمقراطية، ولا تقدم له نماذج ديموقراطية للحكم، ولا شخصيات ديموقراطية، فكرية وسياسية.

وبخصوص صلة الجمهور بالمؤسسات العامة للدولة، يجد الباحث أن الجمهور العربي هو خارج المؤسسة / الدولة تماماً، وأنه لا يشارك فيها إلا في المناسبات الموسمية، حتى عندما تكون هناك مشاركة شكلية في أنظمة جمهورية، فإنه لا يندرج في سياقها إلا مقموعاً، مقهوراً. ولا يمكن أن يتصل الجمهور بشكل فاعل في مؤسسات الدولة في البلدان العربية. ذلك أن السلطة هي فوق الجمهور، وهي تهيمن على الدولة ومؤسساتها وأجهزتها، لذلك يسعى السياسي إلى تحييد الجمهور بكافة الوسائل، وجعله مكلفا بالمعنى الديني، والأيديولوجي، وليس مواطنا بالمعنى السياسي.

إذاً، ينشغل خليل أحمد خليل في هذا الكتاب بحال الجمهور، محاولاً سبر أغوار عقليته، وكاشفاً أدوار من تعاقبوا على استلابه، من رجال السياسة ورجال الدين، ومبيناً ضرورة تحرير الجمهور، بعدما أغرق في دمه. ويقترح علمنة الجمهور، ذلك أن الدولة العالمة هي نتاج مجتمع علمي أو متعلم، والعلمانية مستقلة عن الأيديولوجيات الدينية والسياسية. ويتخذ من تجربة لبنان مثالاً لدراسة تطور الجمهور وتطور النخبة في البلدان العربية، مختصراً نخبة الجمهور بالسياسي ورجل الدين، مع أن الواقع الاجتماعي يكشف تصنيفاً أكثر تنوعاً واتساعاً من هذا الحصر.

وبالتالي، يتمحور السؤال حول كيفية تحرير الجمهور في البلدان العربية، الذي فُرض عليه الانغلاق في أنساق ماضوية معينة، بعدما انتفت السياسة، وتراجع الإجماع العام أمام مختلف الولاءات ما قبل المدنية. وبات يعيش في دولة المستلبين، لا في دولة المواطنين الأحرار، ليخرج من تدبير دنياه، ومن تحمل مسؤوليات، ويدخل في انفصام لا فكاك منه، واصلاً معارفه الدينية بمعارفه الحياتية، وكأنه يعيش في الدنيا وعقله في الآخرة.

## الاستشراق وما بعده
## إدوارد سعيد من منظور النقد الماركسي

**تأليف : إعجاز أحمد**
**الناشر : دار ورد، دمشق، 2004.**

يوجه إعجاز أحمد في كتاب «الاستشراق وما بعده» نقداً ماركسيا حادا لأطروحات إدوارد سعيد، وخصوصاً تلك المتعلقة بالاستشراق. ويعزو تأخر نقده سنين عديدة إلى كون إدوارد سعيد فلسطيني الأصل، وليس ناقداً ثقافياً وحسب، وبالتالي بسبب تضامنه الكبير مع إدوارد سعيد «المحاصر وسط أميركا الإمبريالية». ويقرّ بأن إدوارد سعيد حاول أن يشرّف هذا الأصل، إذ بالرغم من كل المصاعب، وبأقصى ما يملك من الطاقة، خرج من نطاق اختصاصه الأكاديمي، ومن تكوينه الفكري الأصلي، دون أن يخضع لمهنة أو شهرة، ودون أن يسعى وراء كسب شخصي، خرج من ذلك كله بمخاطرة شخصية مخيفة، ليوجه نقده الثقافي لأميركا وسياساتها، وليدافع عن القضية الفلسطينية، بوصفها قضية عادلة، رغم ما تعرّض له من صعوبات ومضايقات وصلت إلى حدّ التهديد بالقتل. وفي ذلك كله، نال إدوارد سعيد شرفاً كبيراً، وتلقى تضامناً واسعاً، فكيف يمكن لإعجاز أحمد أن يعبّر عن اختلافاته معه وسط تضامنه الشديد؟

مع ذلك، فقد رأى إعجاز أحمد أن موقف الحياد الإرادي الذي اتخذه حيال سعيد، هو موقف خاطىء سياسياً، ولا مجال للدفاع عنه أخلاقياً، وأن كبت النقد، ليس الطريقة المثلى للتعبير عن التضامن. وعليه، يشحذ أحمد قلمه الماركسي متجهاً إلى كتابات إدوارد سعيد، لينتج سجالاً نقدياً لأطروحاته في «الاستشراق» وفي المقالات الأدبية والفكرية التي كتبها بعد هذا المؤلف التاسيسي.

يركزّ أحمد نقده على مفهوم الاستشراق وملابساته، معتبراً أن إدوارد سعيد قد أقحم صوته الشخصي لأول مرّة بهذه الحدّة في كتاباته، وأن نسيج الاستشراق الخاص، وإلحاحه على النص المعتمد المكرّس، وإعلاءه من شأن الأدب وفقه اللغة في تكوين المعرفة الاستشراقية، والعلوم الإنسانية بشكل عام، ومشيئته عبور جميع اللغات الأوروبية الأساسية، كل ذلك مستمد من الطموح إلى كتابة تاريخ مضاد، يمكن وضعه قبالة «المحاكاة»، ذلك الكتاب الذي كتبه «أورباخ» عن تكوين الواقعية والعقلانية الأوروبية السلس منذ اليونان القديمة وحتى اللحظة الحداثية.

يفهم من هذا، أن إدوارد سعيد أنتج من خلال قراءة للآثار الأدبية الغربية ما يشبه قراءة مضادة للنصوص الغربية المعتمدة والمكرّسة، خصوصاً في مجالي الأدب وفقه اللغة، وكان إريك أورباخ بمثابة البطل المضاد الغائب عن كتاب «الاستشراق» بوصفه عملاً كلاسيكياً مضاداً. فكما أن أورباخ كان قد بدأ كتابه «المحاكاة» بهوميروس، فإن إدوارد سعيد اضطر إلى أن يبدأ كتابه بالتراجيديا اليونانية، ثم حشد السرد الكامل للأدب الأوروبي، من أسخليوس إلى إدوارد لين، بوصفه مساراً موحداً ودالاً، مع كل من الاستشراق والكولونيالية. ويأخذ إعجاز أحمد على إدوارد سعيد هذا التحديد، بوصفه مشكلة يمكن أن تنقص هذه الرابطة التي بلغت من العمر قروناً ما بين سرديات الإنسانوية الرفيعة وبين المشروع الكولونيالي.

وبصدد علاقة ميشيل فوكو بإدوارد سعيد، فإن إدوارد سعيد يقرّ بأنه استخدم مفهوم الخطاب عند فوكو لتحديد الاستشراق، بينما يرى إعجاز أحمد أن الإحساس بالانتساب إلى فوكو يظل قوياً على طول كتاب الاستشراق، حيث تحضر المصطلحات الفوكوية بقوة: الانتظامية، الحقل، الخطاب، التمثيل، الأرشيف، الاختلاف، الإبستمي، وسواها. لكن ما يثير حفيظة إعجاز أحمد هو موقف كل من فوكو وسعيد من كارل ماركس، فاختلاف فوكو من الماركسية لا يقبل التسوية، إذ يضع فوكو ماركس على نحو قاطع ضمن ما يسميه بـ« الإبستيم الغربي »، من حيث أن فكر ماركس مؤطّر تماماً من جهة بنائه الإبستمي بخطاب الاقتصاد السياسي، مثلما أن هذا الخطاب محتشد ضمن ذلك الإبستيم.

لكن فوكو لا يخالف ماركس في المنطلقات الأساسية وحسب، بل يحدّد كل الحدود المكانية والزمانية المميزة للإبستيم الذي انخرط فيه ماركس، فيسمه بأنه إبستيم غربي، من جهة كونه يموقع هذا الإبستيم، تاريخياً، في السيرورات التي تمتد بصورة تقريبية من القرن السادس عشر وصولاً إلى القرن الثامن عشر. ويعتبر إعجاز أحمد أن إدوارد سعيد يستخدم المصطلحات الفوكوية على أنها عناصر متميزة ومتفردة في جهاز، لكنه يرفض أن يقبل عواقب خارطة التاريخ التي رسمها فوكو، ذلك أن الضغوط الفوكوية تدفعه لأن يعيد بدايات الخطاب الاستشراقي إلى القرن الثامن عشر، بينما ضغوط الإنسانوية الأورباخية، والتي لا سبيل إلى مقاومتها، تدفعه لأن يعيد أصول هذا الخطاب ذاته، في الشكل التقليدي لنص أدبي أوروبي متواصل، إلى اليونان القديمة.

ولهذا، يقدم إدوارد سعيد تعريفين متضاربين لـ« الاستشراق »، بحيث يمكن أن يجنّد كل من هذين الموقفين، الفوكوي والأورباخي في نفس الوقت. بيد أن محاولة التسوية بين فوكو وأورباخ تشير إلى سلسلة من المشكلات المنهجية والمفهومية في نفس الوقت، فضلاً عن المشكلات السياسية.

ومثلما أشار العديد من نقاد إدوارد سعيد، فإن إعجاز أحمد يقرّ بصعوبة تصنيف « الاستشراق »، فهو ليس كتاباً في الدراسات الشرق أوسطية، أو في أي فرع أكاديمي قارّ وراسخ، بل ينتمي إلى تقليد فكري شهير، يقوم فيه كتّاب بفضح زيف تلك الآثار والنصب العظيمة في فروعهم الأكاديمية الخاصة، أو بتفحص تورّط المثقفين في إيديولوجيات سائدة، وفي اختلافات وتلفيقات تخدم سلطة لا شرعية.

هذا في الجزء الأدبي منه، أما من حيث النوع فلا يجد إعجاز أحمد قابلية لتصنيف « الاستشراق »، ذلك أن جدّة « الاستشراق » الأشدّ لفتاً للانتباه، والتي أسبغت عليه هيبته الأساسية في النظرية الثقافية الطليعية، هي جدّة منهجية، لا تقتصر على استعاراته الواسعة من الفروع الأكاديمية القائمة، بل تتعدى ذلك بشكل حاسم، إلى توسله فوكو وإعلانه أن موضوع الدراسة، أي الاستشراق، هو خطاب، وتأكيده أن هذا الخطاب هو المؤسس للحضارة الغربية، سواء كرونولوجياً أم حضارياً.

وبتعريف سيعيد « الشرق » على أنه آخر أوروبا الخطر، والمتدني حضارياً، إنما يكون قد عرّف نفسه. لكنه في هذه الجدة يكون أيضاً قد تحول بشكل جليّ من ماركس إلى فوكو، وهو تحول يتسق مع اللحظة ما بعد الحداثية، حيث تتجسد قطيعة إدوارد سعيد مع التقليد السياسي الماركسي في نبذه لماركس، حينما وصفه في كتاب « الاستشراق » بأنه مجرد مستشرق آخر، ووصف الماركسية على أنها ابنة كريهة لـ« التاريخانية ».

ويناقش إعجاز أحمد قضية الانتقائية في تعريف « الاستشراق »، حيث يقدم سعيد مصطلح الاستشراق في ثلاثة تعريفات متعارضة الواحدة مع الأخرى. فمرة يقدمه على أنه « كل من يدرس الشرق، أو يكتب عنه، أو

يبحثه، سواء في جوانبه المحددة أم العامة، وسواء أكان هذا الشخص أنثروبولوجياً، أم عالم اجتماع، وما يفعله أو تفعله هو استشراق»، ومرة ثانية يقول: إن «الاستشراق أسلوب من الفكر قائم على تمييز كياني [أنطولوجي] ومعرفي [إبستمولوجي] بين «الشرق» و(في معظم الأحيان) «الغرب»»، أما التعريف الثالث فيقول فيه: إن «الاستشراق يمكن أن يناقش ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق. باختصار، الاستشراق بوصفه أسلوباً غربياً للسيطرة على الشرق وإعادة بنائه، والتسلط عليه».

ويظهر التناقض في التعريفين الثاني والثالث، من جهة نقطة الانطلاق، فإذا كان الخطاب الاستشراقي، قد أطلق في أوائل التراجيديات الأثينية، فإن هذا يعني فصل الاستشراق كمؤسسة، وكإنشاء عن الكولونيالية، وكنظام سياسي واقتصادي وإيديولوجي. وعليه، يتساءل إعجاز أحمد: إن لم يكن هنالك أي تاريخ لـ«الخطاب الاستشراقي» سوى التاريخ المتصل والمتنامي من أسخيلوس إلى دانتي إلى ماركس، فكيف يمكن أن نتخذ القرن الثامن عشر نقطة للانطلاق-» وبالتالي، هل بدأ الخطاب الاستشراقي في مرحلة ما بعد التنوير، أم عند فجر الحضارة الأوروبية- الأمر الذي سوف يطرح مجدداً سؤال العلاقة بين الاستشراق والكولونيالية.

ويأخذ إعجاز أحمد على إدوارد سعيد ما أخذه سواه من النقاد الماركسيين وغيرهم، من جهة أن سعيدا يتحدث عن أوروبا، أو الغرب، بوصفه كياناً متطابقاً مع ذاته، متجانساً، وثابتاً لطالما امتلك جوهراً، ومشروعاً، وخيالاً وإرادة، وعن الشرق بوصفه موضوعه، نصياً، وعسكرياً. فهو يتحدث عن الغرب، على أنه الطرف الذي ينتج المعرفة، وعن الشرق على أنه موضوع المعرفة، وبالتالي، فإن ما يطرحه يمثل ضربا من هويتين ثابتتين: إحداهما الذات، والأخرى هي الموضوع، فضلاً عن تمييز كياني ومعرفي بين الجانبين، وعليه يتساءل إعجاز أحمد عن إمكانية أن يكون سعيد نفسه مستشرقاً أو «مستشرقاً معكوساً» حسبما يقول صادق جلال العظم.

لا شك في أنه لا يمكن الحديث عن الغرب بوصفه كياناً واحداً موحداً، إذ هو لم يكن كذلك في يوم من الأيام. كذلك فإن الشرق لم يكن موحداً في يوم ما، لكن مفهومي الغرب والشرق استخدما ووظفا في سياقات غامضة، وساهم هذا الاستخدام في إنتاج صور نمطية ملتبسة عن الغرب وعن الشرق. فقد تحول كل من الغرب والشرق إلى مفهوم متمثل أو تمثيلي، بناء على ميتافيزيقا تنهض على تمركز ذاتي محاط بتمركزات عديدة داعمة له، فابتعد الوجود المتعين لواقع كل منهما، وغاب بذلك المعطى الواقعي للمفهوم، حيث نسجت مكوناته ومركباته وفق أشكال متخيلة ونمطية تستلهم كل إمكانيات التهميش والإلغاء، ليفقد المفهوم أي إمكان للجدل والرأي والتواصل.

لكن الغرب تأسس إيديولوجياً كصيرورة قابلة للتعيين، مع أن الصيرورة لا تأتي من التاريخ، إذ هي أنتجتها الذات المتمركزة حول نفسها، وقد تأسست معها الهوية والتصورات الميتافيزيقية في العصور الوسطى على خلفية لاهوت المسيحية القادمة من الشرق، والتي جرى تغريبها و«أوربتها»، بمعنى أن العصور الوسطى هي التي صنعت من كلمة الغرب اسماً، وأعطته معنى مسيحياً، ثم ظهر الاستشراق مع التوسع الإمبريالي كفعالية من فعاليات التمركز الغربي على الذات، حيث شكل الشرق في إطاره موضوعاً لتفكير نتجت عنه دراسات وأبحاث وأقوال مختلفة، وبدا فيها الشرقي نمطاً ملتبساً ومفعماً بالأساطير والتصورات المغلوطة، وظهر فيه الشرق مغايراً ومفارقاً لواقع الشرق ذاته.

وإن كان التمركز غير مقصور على الثقافة الأوروبية وحدها، فإن قول إعجاز أحمد بأن نوعا من التمركز على الذات، يتمثل في أن أعدادا كبيرة من المسلمين، ومن الهنود يضعون جوهرانية الإسلام أو الروحانية الهندوسية

في مواجهة المادية الغربية، لا يعدّ اكتشافاً جديداً، ولا يلغي تاريخانية الماركسية، ولا النظرة الدونية التي وقفها ماركس من شعوب الهند والجزائر، ولن يجدي الدفاع عن المركزية الأوروبية بالقول بوجود نزعات تمييز وتصنيف ترتبط بالطبقة، والجنس، والاثنية والدين والخوف من الغريب، والتعصب الأعمى، وهي فاعلة وشغالة للأسف في كل المجتمعات البشرية، الأوروبية وغير الأوروبية.

وفي سياق دفاعه عن الماركسية وعن مواقف ماركس من الهند، ينبري إعجاز أحمد ليقول إن ماركس كتب في إحدى مقالاته الصحفية بأن بريطانيا تتسبب باستعمارها للهند في إحداث ثورة اجتماعية، وأن ماركس رأى في الكولونيالية البريطانية مهمة مزدوجة، مدمرة من جانب، ومجددة من جانب آخر، حيث ينجم التجديد عن آماله في نقل النموذج الغربي الرأسمالي إلى الهند، بغية التعجيل في انتقالها إلى طور اجتماعي أعلى يؤهلها للقيام بالثورة، لكن الذي حدث لم يشهد بذلك.

وكان إدوارد سعيد قد كتب بأن الماركسية ليست أكثر من سرد عن أنماط الإنتاج، وأن معارضتها للكولونيالية غارقة في أسطورة التقدم الوضعية التي تقدمها الماركسية. ولم يجد إعجاز احمد غير القول بأن ماركس كان قليل المعرفة بالهند، وقد ارتكب أخطاء بخصوص نظام الملكية الزراعية هناك، ولكن قلة خبرته يجب أن لا تؤدي بنا إلى الإجراءات الاختزالية التي اتبعها ادوارد سعيد حين وضعه في صف واحد مع التفكير الاستشراقي.

يرفض إدوارد سعيد الأحكام والأفكار المسبقة، كما يرفض فكرة «النمذجة المسبقة» و«التأطير الإيديولوجي»، وشبه النقد المؤدلج بالنقد المقيد، والمسبق بعناوين مثل «الماركسية» و«الليبرالية»، والذي يؤدي إلى نتيجة نهائية، تتمثل بإعلان الانحياز السياسي، وبالتالي، فإن ممارسة النقد الماركسي أو الكتابة الماركسية تفضي إلى أن يضع المرء نفسه خارج قدر كبير من الأشياء الجارية في هذه الدنيا. وهو أمر ينطبق على نقد إعجاز أحمد وعلى نقد صادق جلال العظم، حيث يضع كل منهما خارج ما يجري في واقع الحال، وخارج صنوف النقد الأخرى.

وقد وجّه إدوارد سعيد نقداً شديداً إلى «الاستشراق» الغربي، وذهب في نقده بعيداً حين أظهر الإيديولوجيا الإمبريالية كأثر من آثار ضروب معينة من الكتابة. هذا الموقف النقدي المبني على النصوص، أثار حفيظة العديد من الكتّاب والنقاد، ومن مختلف المواقع.

وفي رده على النقد الموجه لـ«الاستشراق»، يعتبر إدوارد سعيد أن الاستشراق عمل جمعي، يلغيه وينسخه كمؤلف. لكن اتهام الاستشراق بمعاداة الغرب، يحمل تضليلاً بالغ الصخب، كما يحمل جانبين، أولهما: الزعم بأن ظاهرة الاستشراق هي ضرب من المجاز المرسل، أو الرمز المصغّر، الذي يعبر عن الغرب برمته. أما الجانب الثاني، فمفاده أن الغرب النهّاب والاستشراق قد انتهكا حرمة الإسلام والعرب. ويعتبر أن التضاد الذي يضع الشرق مقابل الغرب، هو تضاد مضلل إلى أبعد الحدود. ويستغرب سعيد اللوم الذي تلقاه بسبب ماركس، وأن المقاطع من كتابه التي يفردها النقاد الدوغمائيون، هي المقاطع التي تتناول استشراق ماركس، معتبراً أن اللجوء إلى الماركسية أو إلى «الغرب» بوصفه نظاماً كلياً متماسكاً، هو شأن ضروب الدفاع عن الإسلام، بمثابة استخدام لأرثوذكسية معينة لإسقاط أرثوذكسية أخرى.

**عمر كوش**



(86) 2006
ISSN 1607-7024
AL-KARMEL(Ramallah)